RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo,

1

GENNAIO

1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numero 1 - Gennaio 1954

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

Di chi la colpa?

Si può, senza correre il rischio di apparire esagerati, affermare che il cinema sta scivolando sempre più verso l'attrazione da fiera, il fenomeno da baraccone, il dramma da arena. Parlo, s'intende, di tutto il cinema occidentale dove fa spicco, anche per le sue proporzioni, quello americano.

I produttori e i registi, che si vedono sfuggire il pubblico — la lettera dall'America di Giorgio N. Fenin e la rassegna della stampa nella Miscellanea pubblicate in questo fascicolo, sono assai indicative — e per lo sviluppo della televisione e perchè, forse, sazio dei tanti film scipiti che gli somministrano, ricorrono a tutti i mezzi per trattenerlo, meno che al solo destinato ad avere un duraturo effetto; fare, cioè, dei film che dicano qualcosa di serio, che facciano pensare, che muovano, magari, alle lagrime e al riso senza che lo spettatore debba subito dopo vergognarsi di questo e di quelle. I mezzi adoperati sono, invece, il terrore — ecco la serie degli horror films *—, l'eccitamento sessuale — ed ecco l'esibizione dei seni procaci, delle gambe tornite, dei volti sensuali di attrici scelte in base al criterio del* sex-appeal *—, lo stupefacente — ecco, infine, i colossali polpettoni storici, il* cinemascope, *il* cinerama, *il* 3D. *E, per la verità, sia pure temporaneamente, almeno è da sperare, un certo effetto sul pubblico l'ottengono. Proprio in questi giorni in un cinema romano si proietta, a prezzi più che raddoppiati, uno dei film più stupidi della storia del cinema, che pure in fatto di stupidaggini ha una tradizione considerevole: " La tunica "; e il pubblico si accalca, fa la fila, paga silenziosamente l'esoso prezzo del biglietto d'ingresso per andare a vedere la novità, un ritrovato tecnico che lo delude perchè senza un'effettiva incidenza sui mezzi espressivi del film, che non vengono arricchiti, ma anzi depauperati.*

Così " La maschera di cera " in 3D, che richiama la folla con la promessa del brivido, nonostante lo spettatore sia costretto allo

uso degli occhiali che affaticano e fanno uscire dalla sala col mal di testa. Oppure " Salomè ", che alletta il pubblico con la prospettiva di una danza sensuale *dell'attrice un tempo nota come la più " pettoruta " del mondo. E non è detto che per il richiamo non si sia previsto il fascino dei trascorsi di Rita, delle sue vicende matrimoniali col figlio dell'uomo dalle favolose ricchezze: l'Aga Kan.*

*Sotto un tale impulso anche la cinematografia europea, e particolarmente quella italiana, si mette al corrente. Persino registi che avevano realizzato film con seri intendimenti si fanno prendere dalla suggestione dell'*eterno femminino *e delle storie a fumetti e non riescono più a concepire un racconto in cui non ci sia lo " spogliarello " di una di quelle tre o quattro attrici che in sottoveste, in costume da bagno o in camicia da notte fanno un bel vedere. Siamo arrivati, addirittura, ad ambientare la vicenda di un film in una fabbrica di parmigiano per poter giocare coi doppi sensi tra le forme della procacissima interprete e quelle del formaggio.*

Schermi panoramici, stereofonia, 3D *sono anche per il nostro cinema una mèta ambita. Abbiamo visto in rilievo e a colori Totò, travestito da massaggiatrice, palpare una donna nuda, fuori campo, naturalmente, e comunicarci con le sue smorfie la delizia di una simile operazione. Lo abbiamo visto nello stesso film e sempre in rilievo, a mani giunte, rivolgere alla fine una preghiera a Dio.*

E l'elencazione potrebbe seguitare, ma chi, con questo genere di spettacoli, ha più esperienza di noi, che per la verità, senza una precisa ragione professionale ce ne asteniamo, può arricchire notevolmente il panorama.

E' una valanga di bestialità che finisce per avere le sue ripercussioni anche su quanti tentano di resistere in qualche modo. Ma come si fa a non ricorrere al sensazionale, al " crudo ", a urlare, insomma, per farsi sentire fra tanto fracasso? Così la cronaca nera, nei suoi aspetti più disgustosi, viene sfruttata spettacolarmente sotto specie di " moralità " in virtù di un sermoncino affidato alla colonna sonora. Così, sempre in pienissima buonafede e con le migliori intenzioni, si portano sullo schermo casi eccezionali che accusano, sì, una società malamente costituita, ma che possono stuzzicare l'interesse del pubblico il quale ormai ha il palato grosso.

Qualcuno potrebbe chiedersi: e la censura? Che fa la censura esercitata da un governo espressione di un partito che si richiama ai principî cristiani? Ebbene, non è un paradosso, ma occorre dire che la censura ha una parte predominante in questa situazione: che

l'attuale politica dello spettacolo porta proprio a questo cinema da baraccone, da fiera, da arena.

Nonostante qualche critico cattolico abbia difeso il neorealismo trovandovi fermenti di cristianesimo — osservazione giustissima — per molti anni la direttiva politica è consistita nel combattere questi fermenti, scomodi evidentemente, pericolosi: si è parlato di pessimismo immorale, di denigrazione dell'Italia, di stracci sporchi, di congiura comunista ai danni del paese; tanto si è fatto, e attraverso la censura e i comitati tecnici per l'assegnazione dei premi — larghissimi di fronte alle bellezze comunque motorizzate, severi o per lo meno incerti nei riguardi dei film sociali —, che i produttori hanno progressivamente rinunciato a realizzare film che avessero comunque riferimenti alla realtà italiana. L'ultima avventura, l'ultimo rischio è stato forse quello di " Anni facili ". Eppure, come proprio questo film ha dimostrato, e a suo modo anche " Don Camillo ", i film politici, per così dire, i film, insomma che toccano problemi vivi e sentiti della nostra vita, sono destinati ad avere un successo enorme di pubblico; e non potrebbe essere altrimenti in un paese come il nostro tanto politicizzato (si pensi che alle ultime elezioni ha votato più del 90% degli elettori) e così sensibile a tutte le questioni che riguardano l'amministrazione della cosa pubblica. I produttori lo sanno benissimo, ma non vogliono correre rischi e d'altra parte devono cercare, per conquistare il pubblico, altro mordente. Ecco che anche il cinema italiano, per non restare indietro a quello americano ricorre al terrore, all'eccitazione sensuale, allo stupefacente. Attila fa da contraltare a Salomè, Ninì Panpan a Marilyn Monroe, la cronaca nera al terrore degli " horror films ".

E la censura largheggia perchè si rende conto che qualcosa debbono pur fare questi poveri produttori, qualcosa che possa dar loro la garanzia di un certo incasso.

Si veda, come esempio tipico dell'assurdo a cui può portare la censura e la preoccupazione che essa determina, il film di coproduzione italo-francese o franco-italiana, per essere più esatti, " Lucrezia Borgia ". « C'è bisogno di essere storici — scrive in proposito Jacques Doniol Valcroze sul fascicolo di dicembre dei " Cahiers du Cinéma " — per sapere che il principale personaggio di questa avventura è il Papa Alessandro VI, padre di Cesare e di Lucrezia? Politico eminente, vera anima di quel gioco sanguinoso, è lui in fin dei conti che utilizzò per i suoi disegni — tra l'altro la guerra intelligente e senza quartiere che fece ai gran signori italiani — la crudeltà di

Cesare o la bellezza di Lucrezia che doveva sopravvivergli soltanto sedici anni. Ora, nel film di Christian-Jaque non si parla mai di Alessandro... Si tratta di una coproduzione franco-italiana e come, vi domando, evocare la memoria di Alessandro VI senza irritare il Vaticano? Così non si dice nemmeno che Cesare Borgia era cardinale ». In compenso « i sistemi escogitati — scollature di seta e di velluto o reti di perle — per spogliare Martine Carol sono di una affascinante malizia ».

Ho dato, per obiettività, il giudizio di uno straniero, giustamente severo nei confronti del film e del regista, ma mi sembra si possa concludere che questa " Lucrezia Borgia " è sommamente indicativa: si sforbicia la storia, per non urtare la censura, ma contemporaneamente gli abiti dell'attrice per mostrarne la bellezza. Nessun giudizio storico: la famiglia Borgia è una famiglia qualsiasi di cattivoni e depravati — avrebbero potuto cambiare il cognome se non ci fosse stata quella benedetta ragione commerciale del titolo — che aveva fra i suoi membri una bellissima figliuola: Lucrezia; per lei è stato fatto il film. La censura è contenta, il pubblico accorre a godersi le grazie della Carol, la morale.... bene in quanto alla morale ci sarebbe molto da ridire su questa storia truce, sporca e piccante, ma, salvi i rapporti col Vaticano, della morale alla censura che cosa glie ne importa? C'è ben altro a cui badare !

In quanto al cinema seguiti pure per la sua strada: non ci sono, forse, i patronati per la difesa dei fanciulli, le commissioni di moralizzazione, le sale parrocchiali e le indicazioni del C.C.C.? Chi vuole, l'anima se la salva. E se dai film italiani scompariranno i " fermenti di cristianesimo " non sarà male: i monopolizzatori non vogliono concorrenze, pericolose per giunta.

Luigi Chiarini

Frederich Ermler nel periodo muto

Gli anni intorno al '25 sono, per il cinema sovietico, anni di svolta e di sviluppo. E' in questo periodo, difatti, che si precisano e affinano alcune delle sue tendenze più importanti, e che gli orientamenti vi assumono concretezza realizzativa. Sono, questi, gli anni in cui, chiusa la fase delle ricerche tecniche e dello sperimentalismo, i registi si inoltrano creativamente su terreni nuovi, inesplorati: e tra il '25 e il '29 appaiono le prime opere eminenti, il *Potemkin* e *La madre*, *Ottobre* e *La fine di San Pietroburgo*, *Il vecchio e il nuovo* e *L'erede di Gengis Khan;* le cinematografie nazionali cominciano a rompere gli schemi angusti del folklorismo e dello esotismo, per aprirsi la strada del realismo, in Ucraina con Dovgenko (*Arsenale, La terra*), in Armenia con Bek-Nazarov (*L'onore, La casa sul vulcano*), in Georgia con Shanghelaia e Ciaureli (*Elisso* e *Saba*); la tendenza stanislavskiana procede, traverso il fragore delle polemiche sullo specifico filmico e il primo, si accosta ai temi della contemporaneità; e fiorisce la commedia, lirica con Barnet (*La ragazza con la cappelliera, La casa sulla Trubnaia*), satirica e sarcastica con Protozanov (*Don Diego* e *Pelagheia*), con Popov (*Due amici, la modella e l'amica*), grottesca con Oclokov (*L'appetito rubato*).

E' questo, per il cinema sovietico, un periodo di espansione prorompente, sulla base di una notevole crescita industriale ed organizzativa. E vengono al cinema registi nuovi, giovani; ma, anzichè batter le vie seguite dai gruppi formalisti (Feks, vertoviani, visualisti), i quali sempre più s'impigliano nelle loro contraddizioni del loro manierismo ed estetismo, si dimostrano particolarmente attenti ai quesiti della vita quotidiana e inclini al realismo. Questi giovani registi esordiscono e si affermano con film direttamente legati alla contemporaneità. Traggono dalla vita d'ogni giorno, con

intenzione di dibattito e di polemica, la loro problematica: ed è una problematica d'indole politica e morale. Interessa, a questi giovani registi, all'Ermler del *Calzolaio di Parigi* e del *Frammento di un impero*, al Room di *Tre borghesucci* e di *I pozzi*, allo Jutkevic di *Merletti* e *Vele nere*, al Piriev di *La forestiera* e di *L'impiegato statale*, al Cerviakov *di Figlio mio!*, al Donskoi di *Nella grande città* e di *Il prezzo dell'uomo*, il comportamento dell'uomo nella società sovietica in funzione della soluzione dei quesiti che gli si pongono, nuovi, giorno per giorno. Interessa loro, soprattutto, di rappresentare la natura dei nuovi rapporti morali tra la gente, di metterne in luce la concreta dialettica, gli urti e i contrasti. Mentre escono romanzi e racconti su temi d'attualità (*Cemento* di Gladkov, *I tassi*, di Leonov, *L'altoforno* di Liasko), mentre sulle scene i drammi e le commedie ispirati alla vita quotidiana trovano sempre più larga e diffusa rappresentazione (*Evgraf l'avventuriero* di Faiko, *La tempesta* di Bill-Belozerkovski, *La quadratura del circolo* di Kataev, *La fine di Krivorilsk* di Romasov), mentre in pittura la tendenza attualistica si pone in evidenza con certe opere di Riazsklj (*La delegata, La presidentessa*), di Cetkov (*Una riunione di cellula di campagna*), di Concialovski (*Verso il mercato*), appaiono sugli schermi i primi film ispirati alla tematica attualistica: i film della corrente che diremmo « narrativa » per distinguerla da quella « epica », veri e propri *films de moeurs*, a carattere sociologico, ma tendenzialmente realistici, e spesso politicamente consapevoli.

Se non proprio il caposcuola, di questa corrente, Frederich Ermler è certamente il regista di maggior rilievo. Egli si interessa particolarmente di quesiti morali, ideologici e politici che si pongono al cittadino sovietico negli anni della rivoluzione e quelli immediatamente susseguenti, cioè negli anni del « periodo di transizione all'opera pacifica di ricostruzione dell'economia nazionale ». Lo attrae soprattutto un personaggio caratteristico: l'uomo che sotto l'influenza degli avvenimenti, sotto l'azione diretta, dei nuovi rapporti tra la gente, della nuova situazione, muta punto di vista, abbandona le vecchie concezioni per aderire alle nuove, acquisirle concretamente. E', questo, un tema che Ermler sviluppa in tutte le sue prime regie, attraverso l'indagine di quesiti particolari, da quello della morale e dell'ideologia piccolo borghese a quello della morale della gioventù sovietica, alla contrapposizione tra società zarista e società sovietica.

La giovinezza di Ermler è assai tipica per comprenderne la successiva attività registica. Egli è nato a Reitza, presso Vitebsk, nel 1898, da famigia operaia [1]. Durante la guerra civile è nelle file dell'esercito rosso sul fronte nord, e nel 1919 aderisce al Partito Comunista, e diviene commissario politico di una formazione combattente. Catturato dalle guardie bianche, è torturato sì da dover, dopo esser stato liberato, restar degente per diverso tempo in ospedali e case di cura [2]. Ottenuta la guarigione, Ermler decide di dedicarsi al cinema: ha ventidue anni, ed è di formazione culturale autodidatta.

Dopo aver frequentato alcuni corsi di regia presso il VGIK, e dopo essere apparso come atttore in una parte laterale in *Kraznie partizanij* (*Partigiani rossi*) di Viskovskij, Ermler fonda, nello aprile 1924, assieme a G. Aleksandrov, P. Kirillov e N. Svercikov, il KEM, o « Kino-Esperimentalnovo Masterstvo » (Laboratorio cinematografico sperimentale), nel quale propugna il metodo del realismo psicologico. Realismo psicologico che però intende strettamente legato alla trattazione dei problemi più scottanti del momento. Così Ermler porta anche nel cinema quell'interesse per la vita concreta, quel gusto per l'attuale, quella tendenza ad affrontare la realtà per trasformarla, ch'erano state le caratteristiche della sua precedente attività politica.

Il suo primo film, diretto in collaborazione con Joganson, *Deti buri* (*I figli della tempesta*),[3] risulta una prova d'esordio di non grande spicco, in parte ancor legata al genere avventuroso-poliziesco, che però, in certo senso, conclude. Ermler stesso definisce *I figli della tempesta* un film « komsomol-poliziesco », e il Lebedev osserva che « imitava alla perfezione *I diavoletti rossi* »[4]. Infatti *I figli della tempesta* narra, con gran dovizia di peripezie, delle vicende di un gruppo di giovani comunisti in Leningrado, all'epoca della guerra civile. Alcuni di essi cadono prigionieri delle guardie bianche, gli altri lottano per liberarli. Il tono del film è quello svelto ed emozionante, del racconto di fatti svolti e concatenati senza sosta alcuna. Ma, come già Perestiani con *I diavoletti rossi*, Ermler ora, pur non perdendo mai il ritmo della narrazione avventurosa, inizia un tentativo di ritrattistica in un concreto ambiente. Nei *Figli della tempesta* Ermler pare ancor fermo al racconto esterno; però, col film successivo (anch'esso diretto in collaborazione con Joganson) già pone in luce con maggior chiarezza i suo interessi morali e sociali, in una indagine nella quale cominciano ad apparire ele-

menti psicologici di grande interesse. *Katka - bumaznij ranet* (*Katka, mela ranetta di carta o Katka, reginetta di carta*) [5] è il film che entra nel vivo di certa attualità sovietica, ma che non si limita a narrare di un problema: comincia a cercarne la soluzione, oltrechè in melodrammatici scontri, nella psicologia dei personaggi, nello loro evoluzione intellettuale e morale a contatto della realtà della vita.

Katka è ambientato a Leningrado all'epoca delle NEP. La protagonista, una giovane contadina, viene in città per lavorare; vuole guadagnare di che comprarsi una mucca, e far ritorno al villaggio. Ma non riesce ad occuparsi in una fabbrica, come era sua intenzione, e allora, per rimanere in città, si dedica ad un piccolo commercio, vende mele per le strade. Vive ai margini della nuova vita sociale, in un mondo di piccoli commercianti ed intellettuali declassati, di gente equivoca, di ladri e criminali.

Katka si innamora di Semka Zgut, un ladro. Dalla sua relazione con costui, ha un figlio. Riesce però a comprendere il proprio errore, e si separa da Semka: continua a lavorare e vive sola, sino a che accoglie in casa un giovane intellettuale piccolo-borghese, Vadka. Lo ospita per pietà: Vadka è un debole e un incapace, non sa dove e come vivere. Katka gli offre ospitalità a condizione che egli non cerchi di entrare nella sua intimità: e Vadka accetta. Mentre la donna è intenta al suo piccolo commercio ambulante, Vadka rimane in casa, accudisce alle faccende domestiche, e ha cura del bambino.

Senonchè Semka non ha dimenticato Katka, e allorchè si trova coinvolto in un delitto, ed è costretto alla fuga, pensa di nascondersi in casa della giovane. Inseguito dalla milizia popolare, Semka riesce a far perdere le proprie tracce, e a rifugiarsi nella casa di Katka, deserta. Per uscirne con maggiore tranquillità, pensa di travestirsi da donna, e di portare seco il bambino per dar meno nell'occhio: senonchè sulle scale viene riconosciuto da Vadka che sta rincasando, e che subito lo affronta, ingaggiando con lui una lotta furibonda. Il mite, impacciato Vadka sa tener testa a Semka e ridurlo all'impotenza, e consegnarlo alla giustizia. Così Katka riavrà il suo bambino. Poi sposerà Vadka; e quando troverà lavoro in una fabbrica, inizierà una nuova vita.

Il tema di Ermler è evidente: l'esame, e la risoluzione, di una situazione formatasi ai margini della società sovietica, nel sussistere di condizioni ambientali da lumpen-proletariat, nelle quali con-

fluiscono non solo gli spostati della disfatta vecchia società, ma anche elementi specificamente criminali, i quali vengono a trovarsi in contatto con gente semplice e giovane, moralmente sana ma ancora incapace di trovare un posto proprio nella nuova vita. Di questo ambiente dei bassifondi dell'epoca tra la rivoluzione e la NEP, che i registi del FEKS, Kotrinsev e Trauberg, vedono solo come pretesto per una singolare esercitazione di folklore, per la creazione di una allucinante e stilizzata « corte dei miracoli » (*La ruota del diavolo*), che a Kulesciov offre il destro per alcuni accenni satirici e caricaturali (*Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi*), Ermler si propone di darne un quadro realistico completo e di affrontare l'intera problematica politica, sociale e morale.

La sua impostazione appare palesemente ancor limitata, schematica nelle grandi linee della narrazione, impoverita da un ricorso superficiale a nodi casuali; e ciò si ripercuote sulla costruzione dei personaggi, i quali risultano « disegni appena tratteggiati più che ritratti finiti »[6]; e la soluzione è ancor affidata, alla maniera dei film avventurosi, ad un fatto esterno, ad un incrocio predisposto delle linee narrative. Questi difetti, che la critica sovietica rilevò, paiono però riscattati in considerevole misura dall'impegno psicologico del regista, il quale si pone creativamente di fronte alla realtà, e lavora per trarne gran copia d'elementi, attingendo gli elementi basilari di un proprio stile crudo e violento, dai toni grigi e freddi.

In *Katka* la regia, strutturalmente, viene tenuta da Ermler e Joanson su d'una impostazione « visualistica » ispirata ai dettami dello « specifico filmico »: però vi entrano anche elementi nuovi, d'un realismo che s'accosta di molto alla vita e ne trae un concreto e veritiero sapore, massime ambientale, e un psicologismo che si concreta, ancorchè non compiutamente, nel personaggio di Vadka, tramite l'apporto di Fedor Nikitin[7]. Dice l'attore, in una sua autobiografia: « Tutte le mie discussioni e sfuriate sul problema della recitazione s'infrangevano contro la forte muraglia degli « specifici filmici »; i registi mi sottoponevano continuamente innumerevoli « tipi », come una meta ideale alla quale avrei dovuto cercare di giungere, se non avessi avuto un così brutto carattere. Ma io sostenevo che il mio metodo ad altro non serviva che ad arricchire la bravura, la capacità dell'attore cinematografico: sostenevo che lo attore, sullo schermo, deve pensare e sentire. Ma i tempi non erano ancora maturi per una simile impostazione della recitazione, e i

miei sforzi cadevano nel vuoto. Però sia Ermler che Joganson, fin da allora, erano su una posizione assai diversa da quella corrente, e, se pur non erano convinti che io avessi ragione, discutevano a fondo il mio punto di vista »[8]. Sebbene i criteri psicologistici mchatiani di Nikitin non siano pienamente accolti, in *Katka* la loro influenza si fa egualmente sentire; ed è questo, allato alla crudezza del tono fotografico, alla sobrietà ed essenzialità del racconto, al vivo interesse del regista per il fatto umano e per la condizione morale dei suoi personaggi, un elemento d'interesse del film. La critica sovietica ancor oggi osserva che vedendo *Katka* « si resta colpiti dalla varietà delle sfumature psicologiche e dalla finezza della sua analisi ».

Il moralismo psicologico di Ermler si sviluppa, su una linea politica più approfondita, nel 1928, in *Dom na sugrobach* (*La casa sotto la neve*) [9], altro melodramma sul problema degli intellettuali piccolo-borghesi, ma ambientato questo all'epoca della guerra civile, nelle difficili condizioni di vita dei primi tempi del potere sovietico. Il personaggio principale del film è un musicista, il quale si trova isolato e sperduto nel clima drammatico delle privazioni, delle sofferenze, delle lotte incessanti e durissime tra rivoluzionari e guardie bianche. Queste lotte, nel film, son viste di riflesso, ma ne condizionano e determinano la struttura e il significato: i personaggi sono caratterizzati dal loro rapporto, attivo o negativo o passivo, rispetto al proprio tempo: ed è il tempo della guerra civile a Leningrado, con gli operai che combattono contro le formazioni controrivoluzionarie che premono in direzione della città, e con la carestia, il freddo, le epidemie. In questa Leningrado grigia e dolorante, che Ermler ricostruisce con una forza realistica non comune, si svolge l'intimistica vicenda del pianista della *Casa sotto la neve*.

Costui è un semplice onest'uomo che non riesce a comprendere gli avvenimenti che gli stanno vivendo attorno, e amareggiato e deluso, quasi non offre resistenza alle difficoltà della vita, ai dolori e alle amarezze, e si isola nella sua casa, con la moglie malata, e pare voglia lasciarsi morire. Infuria il freddo, e non v'è combustibile; infuria la fame, e non vi sono viveri a sufficienza. Le consuete norme di vita sono rotte, spezzate e capovolte. Il pianista è rassegnato alla sua esistenza cavernicola [10] e pare che per lui proprio nulla esista all'infuori delle sue quattro mura, dei suoi cari oggetti stinti dal tempo, i mobili, i ritratti alle pareti, il pianoforte... Ma il

dolore finisce col trionfare dell'inerzia; dinnanzi alla sofferenza della moglie ammalata, il pianista decide di concederle, e di concedersi, in occasione del suo compleanno, un attimo di illusione. Ma come accendere la stufa, e come cuocere la gallinella?

All'interrato della casa dove abita, viveva una famiglia operaia; il padre è andato al fronte a combattere le guardie bianche, e son rimasti i due figli, fratello e sorella. I ragazzi forse soffrono più degli altri la dura vita, la fame, il freddo; ma non si scoraggiano, e cercano di fare qualcosa per vivere. Sono, nonostante tutto ottimisti e allegri; e riescono a campare facendo i suonatori e cantanti ambulanti. Hanno una fisarmonica con la quale accompagnarsi, e un pappagallo. Ma il pianista ruberà il pappagallo, gli mozzerà il capo e lo metterà in pentola facendo credere alla moglie che si tratti di una pollastra.

Al primo piano della casa vive uno speculatore. Nulla gli importa di quanto sta succedendo, se non dal suo punto di vista di accaparratore di vettovaglie, di mobili, di preziosi. Il suo appartamento è ricolmo di sacchi di farina, di riso, di zucchero, e ricolmo di mobili d'ogni sorta. Non pensa ad altro che ad ammassare oggetti, vendere e comprare e rivendere, speculando sulla sofferenza altrui. E' allo speculatore che il pianista ruba la legna per accender la stufa, per cuocere il pranzo del compleanno della moglie.

Ma quest'« evasione » fallisce e brucia nel suo stesso farsi: per mantenere la promessa fatta, il pianista ha dovuto rubare, e il rimorso per l'immoralità commessa lo tormenta, e lo tormenta il constatare che dopo la triste festicciuola, la vita è ripiombata nel grigiore tetro dell'isolamento, della privazione, della sofferenza, alla quale pare non vi sia rimedio.

Però la vita della città penetra egualmente nella « casa sotto la neve » dov'è interrato il musicista. Egli viene invitato a suonare il pianoforte in un club dell'esercito rosso. Ed egli, che pensava che la rivoluzione non significasse nulla per gl'intellettuali come lui, che credeva che la rivoluzione non potesse o non volesse tener conto dell'attività artistica, constata che i soldati rossi al club, operai e contadini, ascoltano con serietà e attenta commozione la sua esecuzione di un brano di musica classica, lo applaudono con cordialità ed entusiasmo, e lo pregano di lavorare per loro. Così lo aiutano a risolvere i problemi pratici della vita, e quelli morali ed intellettuali, concernenti il lavoro, l'attività artistica. Così al pianista della « casa sotto la neve » riesce non solo di sopravvivere, ma anche di

entrare in una vita di nuova attività, in un clima, a lui prima sconosciuto, di solidarietà e stima.

Nella *Casa sotto la neve*, Ermler sviluppa le premesse di Katka: rimanendo sempre sul piano della tematica attualistica e quindi di un preciso realismo ambientale, egli tende ad approfondire l'indagine dell'animo dei suoi personaggi, a penetrarne l'intima natura dei processi psicologici, delle loro azioni e reazioni alle condizioni d'esistenza, il loro atteggiamento e comportamento rispetto alla vita. Per far questo, per stendere questo suo *essai* sulla psicologia piccolo-borghese all'epoca della rivoluzione proletaria, Ermler tende a scostarsi dall'arido manierismo visualistico e tipologico, per una più approfondita ricerca organica, realistica nell'indagine psicologica e sociale: e per questa via sviluppa un suo stile narrativo e figurativo denso e lento, di continuo la fa convergere sulla personalità umana del suo personaggio, che ritrae assai finemente, nella sua delicata e complessa sensibilità e mentalità. Attraverso la rappresentazione concreta (il suo è, rigorosamente, un cinema di fatti) di un'indagine psicologica, egli svolge una sua acuta, penetrante analisi sociale sul tema, e problema, del passaggio di un tipico piccolo-borghese dalla passività all'attività, dalla rinuncia alla vita alla presa di posizione a fianco della classe operaia.

Il pianista della *Casa sotto la neve* viene interpretato, con risultati che la critica sovietica definisce eccellenti, da Nikitin. L'attore stesso ebbe poi a dichiarare che i risultati del suo lavoro gli parve che corrispondessero a quelle che eran state le sue intenzioni, il compito che si era prefisso. « La parte mi attraeva. A tutt'oggi la considero il mio miglior lavoro nel cinema »[11]. La sua risulta una interpretazione interessante soprattutto perchè essa non si limita a lumeggiare una singola crisi individuale, ma la tratteggia con gli elementi essenziali di quella vasta crisi che aveva coinvolto, negli anni della rivoluzione e della guerra civile, alcuni strati della piccola borghesia cittadina russa, incapace sulle prime di comprendere il senso degli avvenimenti storici e di sceglierviz positivamente un proprio posto.

Katka e *La casa sotto la neve*, grazie alla loro problematica drammatica, all'acutezza della loro indagine psicologica, non passano inosservati, ma non hanno, presso gli spettatori sovietici, il successo assai vasto, clamoroso addirittura, che ha invece il quarto film di Ermler, *Parizskij zopoznik* (*Il calzolaio di Parigi*)[12], che apparve sugli schermi poco prima della *Casa sotto la neve*, ma che

era stato fatto dopo, e cui arride presso il pubblico, e in special modo presso il pubblico giovanile, assai più larga e profonda risonanza.

Il calzolaio di Parigi affronta un tema che è, in quegli anni, nell'Unione Sovietica, di considerevole interesse: quello della morale sessuale giovanile. E lo affronta di slancio e direttamente, ponendolo nella sua problematica più evidente, e svolgendolo sotto forma di dibattito. Ermler, anche se non ne è completamente immune, rifugge sia dal naturalismo compiaciuto dei romanzieri che, giusto in quegli anni, trattava il problema per il puro piacere di una narrativa scabrosa [13], come dalla freddezza dell'indagatore, del sociologo rarefatto in un tono da reportage imparziale. Il suo film risulta tendenzialmente appassionato, emotivamente teso: in sostanza una vivace « discussione con i fatti » sul difficile problema, che in quegli anni sussiste nella società sovietica che lentamente esce dalle pratiche difficoltà ereditate dalla guerra civile, dal blocco e dall'intervento, dai risucchi della NEP e dalle tendenze anarchiche che erano riuscite, in alcuni casi, a prendere il sopravvento sulle tendenze rivoluzionarie. *Il calzolaio di Parigi* pone il proprio quesito nei suoi termini sia generali che particolari. Chiede: quale morale vige oggi, presso la gioventù sovietica? E, constatato che in taluni casi si tratta di una morale anarchica-piccolo-borghese, negativa, si chiede: chi è responsabile di questo stato di cose? L'interrogativo è posto in termini talmente acuti che quasi sempre, dopo la proiezione, sia nei cinema che nei club giovanili hanno luogo focose discussioni e accesi dibattiti, sollecitati ed aperti dal film stesso, il quale terminava con la domanda esplicita: « chi è il colpevole? ». Riferisce il Lebedev che « per la prima volta nella storia del cinema un film aveva, in un certo qual modo, la caratteristica di far da relatore su un problema attuale della vita sociale »[14]. La tendenza « attualistica » di Ermler trova così un suo primo compimento, nell'intensità del risultato raggiunto, ove si fondono la asprezza drammatica della vicenda e l'acutezza dell'approfondimento psicologico, posto in rapporto stretto con una ambientazione d'un realismo scarno ed essenziale.

Il calzolaio di Parigi è ambientato in una cittadina di provincia descritta in modo stupendo, e sviluppato come una indagine circostanziata e precisa. Il caso del komsomol Andrei, per il quale lo amore è null'altro che un atto fisico significante solo per il piacere che se ne può trarre, e che, per sbarazzarsi di una imbarazzante pa-

ternità, diffama la ragazza incinta di lui, Katia, attribuendole una vita licenziosa e cercando, con il concorso di amici disonesti, di fabbricarne le prove e di rovesciare, con uno scandalo, le proprie responsabilità, è un caso che Ermler vede anzitutto nella cornice reale dell'ambiente che l'ha generato, delle forze che l'hanno tratto alla luce. L'analisi della tragedia di Katia e della sconfitta morale di Andrei è vista nei suoi continui rapporti e legami con l'ambiente del komsomol, dei suoi dirigenti ed organizzatori, che il regista spesso critica con acceso vigore polemico; ed è visto nel vivo di quella cittadina di provincia, piccolo-borghese, torpida e assopita, abbandonata ad un fluire monotono del tempo, rotto solo da qualche occasione straordinaria (si inaugura una nuova pompa anti-incendio, e perciò si organizza una festa in onore dei pompieri) e pettegola, avida di mormorii, di pettegolezzi, di scandali. Ermler è particolarmente acuto nella critica che rivolge ai giovani burocrati del komsomol, e alla figura del vecchio organizzatore, tutto preso dalle sue relazioni, dall'ordine formale delle pratiche, dei documenti, dei materiali d'ufficio. In sostanza, Ermler ritiene che, all'origine della condotta dei komsomol Andrei e Katia stia da un lato l'incapacità dei loro organizzatori ad educarli e svilupparli sul piano morale e intellettuale, e dall'altro il sopravvivere del clima piccolo-borghese, con i suoi sentimenti meschini, il gusto della diceria, l'assenza di principi e di scrupoli. Ermler, come caratterizza criticamente la figura dell'organizzatore mostrandolo eternamente intento a pulirsi gli occhiali, così caratterizza il tono della cittadina nella sequenza, pungente e scattante, del propagarsi delle dicerie sul conto di Katia, realizzato con un crescendo impetuoso di dettagli, di osservazioni taglienti e acerbe. Ma se tale è l'ambiente, e tali sono i suoi riflessi sul komsomol, l'errore di Katia e la degradazione di Andrei non costituiscono la normalità: Katia e Andrei sono la parte debole e indifesa del komsomol, non rappresentano l'intera gioventù sovietica. Allorchè il giovane, aiutato da Motia, sparge la voce delle pretese dissolutezze di Katia, è la cellula del komsomol che apre l'inchiesta sul caso, e si dà da fare per appurare la verità, riuscendo, specie con l'aiuto di Kirik, a stabilire come sono andate le cose, e a riabilitare la ragazza.

Il personaggio di Kirik dà il titolo al film: Kirik è un giovane artigiano sordomuto, che ha bottega all'insegna del « Calzolaio di Parigi ». Egli è stato presente, non visto, allorchè Motia e i suoi amici hanno tentato di violentare Katia, per accreditare le dicerie

che andavan spargendo sul suo conto, e ha visto come la ragazza abbia resistito e sia riuscita a darsi alla fuga. La sua testimonianza, alla riunione di cellula ove si giudica l'operato e la personalità di Andrei, è decisiva: e Kirik riesce, con una mimica esasperata dallo sforzo di farsi comprendere per salvare la verità, a narrare i fatti di cui è stato testimone. Questo personaggio risulta uno dei più vivi e compiuti del film, già ricco di personaggi psicologicamente rifiniti, che il regista segue nello sviluppo della loro personalità, cogliendone, attraverso le azioni, il modo di pensare e di sentire. Kirik viene interpretato dal Nikitin, il quale anche in questa occasione dà un'altra prova delle sue qualità di attore, e della giustezza della sua metodologia. Già con i precedenti film di Ermler, Nikitin aveva sostenuto e in parte realizzato, una recitazione a carattere organico e non tecnicistico, biasimando la voga dell'esasperazione tipologica ed esteriormente « visualistica ». pronunciandosi per una recitazione complessa e realistica, polemizzando in favore di un attore che non fosse semplice « materiale plastico » nelle mani del regista, ma il creatore di una umana e complessa personalità. Nel *Calzolaio di Parigi* egli sviluppa la sua posizione sino a sostenere la realistica necessità della recitazione sonora. Pur essendo il film muto, egli recita come se le riprese avvenissero in presa sonora, e questo perchè, a suo dire, la creazione veritiera del personaggio è impossibile se non attraverso una sua completa estrinsecazione, sia mimica che verbale. Il risultato è degno di nota: la figura di Kirik risulta talmente ben realizzata e rifinita, che quasi pone in ombra i veri protagonisti del film, Andrei e Katia. Ricorda lo stesso Nikitin: « Nel *Calzolaio di Parigi* mi sono trovato dinanzi ad un compito assolutamente fuor dell'ordinario. I sordomuti continuamente aiutano la loro mimica con suoni svariati e mugolii, che sono commisti in modo talmente organico al carattere della loro espressività, che eliminarli sarebbe stato un grave errore artistico. Perciò interpretando Kirik io usai quei suoni, senza i quali non mi sarebbe riuscito di creare organicamente il personaggio. I risultati della sequenza della riunione di cellula, alla quale Kirik, « con tutt'una tempesta di gesti e movimenti », com'ebbe a dire un critico, dimostra l'innocenza di Katia, li ottenni con una tempesta di suoni che non ha nuociuto ma anzi, al contrario, grandemente ha contribuito all'espressività visiva »[15].

Il soggetto di *Il calzolaio di Parigi* è di Boris Leonidov e del romanziere Nikolaj Nikitin, e rispecchia chiaramente certe tendenze

e concezioni artistiche di quest'ultimo. Nikolaj Nikitin aveva esordito con il gruppo dei « serapionidi »[16], con racconti naturalistici e « capitoli » di un'impressionismo vivacissimo e altamente disgregato; si era particolarmente interessato, oltrechè dei drammi della guerra civile, dei problemi della morale sessuale, ma con un'impostazione spesso naturalistica, che aveva suscitato energiche critiche. Dice egli stesso, rievocando i primi anni della sua attività: « A quel tempo alle mie opere mancava l'essenziale: un grande tema. I fatti erano narrati nel quadro di una pittura di costumi, isolatamente e non sul piano storico. I luoghi dove si svolgeva l'azione erano convenzionali, recavano nomi diversi che nella realtà. Insomma tutto vi recava l'impronta dell'impressionismo, altro non era che una inerte rappresentazione della vita »[17]. Analoga osservazione aveva già fatto implicitamente, molti anni fa, il Lo Gatto, dicendo del Nikitin « sembra quasi impossibile che si possa raccontare con tanto sangue freddo e con una così accentuata assenza di commozione »[18]; ed è sicuramente da attribuire all'apporto del Nikitin non solo parte degli sviluppi del *Calzolaio di Parigi*, ma anche quella certa freddezza di tono che a volte pare reggere la narrazione ermleriana [19]. Il film perciò manca decisamente dei compiacimenti naturalistici di cui non erano invece esenti le opere narrative del romanziere. Nikitin in questo periodo è talmente interessato ai temi della morale che, dallo scenario elaborato per *Il calzolaio di Parigi*, trae poi un romanzo, *Il delitto di Kirik Rudenko*, prevalentemente scritto sulla scorta del film di Ermler.

Sino al 1929, Frederich Ermler non è ancor conosciuto in occidente. Nel veloce excursus *Le cinéma sovietique* di Léon Moussinac [20], il suo nome è appena citato, ma già, nello stesso volume, un fotogramma della *Casa sotto la neve*, d'una cruda straordinaria durezza realistica, indica uno stile personale e deciso. La proiezione, in cineclub d'Olanda, Inghilterra, Stati Uniti e Francia del suo *Oblomok imperii* (*Frammento di un impero*)[21] rivela alla critica occidentale un regista di grande talento. Le pubbliche proiezioni del film sono poche; certe proiezioni, anzi, hanno carattere singolare: ricorda lo Charensol che Ermler stesso presentò a Parigi *Frammento di un impero* ma quasi clandestinamente, « in una soffitta di rue Lepic »[22]. Assai mutilato, il film viene proiettato poi con il titolo *L'homme qui a perdu la memoire* dal *Cercle de la Russie Neuve*. Il giudizio dei critici è unanime nel valutare positivamente il film; e analogo è, quello susseguente, degli storici: dal Rotha,

che ne parla diffusamente e classifica Ermler, assieme a Pudovkin, Eisenstein, Dovzenko, Raisman e Turin, tra i registi che hanno « costruito una forma di tecnica cinematografica ineguagliata per drammatica intensità »[23], allo Hoyer, che a Ermler dedica un capitolo del suo *Russische Filmkunst*[24].

Frammento di un impero, che Paul Rotha definisce « the epitome of the Soviet sociological propaganda cinema, realised with an extraordinary skill of technical achievement »[25], nonchè « a complet document of the social and political life of contemporary Russia »[26], impostava il tema della contrapposizione tra la vecchia società zarista e la nuova società sovietica, vista, giusta il temperamento attualistico-psicologistico di Ermler, traverso il processo psicologico di un uomo, il quale si trova a passare da un'epoca all'altra, in circostanze singolari.

Il protagonista di *Frammento di un impero*, Filimonov, è combattente durante la guerra imperialista del 1914-18. Ferito, perde la memoria, e vive in stato di amnesia per alcuni anni. Riacquista la memoria e la normalità psichica quando già il potere sovietico è instaurato: ed è portato dalle circostanze stesse della sua quotidiana esperienza, a raffrontare continuamente il presente con il passato.

Questo soggetto, che al Lapierre ricorda il balzachiano *Colonel Chabert*[27], per l'ampiezza del tempo abbracciato è affine a quello di numerosi altri film sovietici dell'epoca, specie di quelli appartenenti alla tendenza sociologica, come ad esempio *La sua via* di Posnaski e Strizak, ispirati alla tematica rivoluzionaria, come ad esempio *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin (che aveva già per titolo anche *Pietroburgo, Pietrogrado, Leningrado*): ma mentre Pudovkin narra dell'evoluzione di un personaggio in connessione diretta e costante con i fatti storici, Ermler procede con uno strappo violento, e con un'analisi psicologicamente accentuata; i fatti storici non sono visti e rappresentati da lui attraverso la rifrazione che hanno sul protagonista. Ciò lo porta talvolta a limiti espressivi, profila il rischio di un psicologismo svolto alla maniera naturalistica, e sotto l'influenza di moduli psicanalitici, come appare chiaramente nella sequenza che mostra Filimonov riacquistare la memoria, e in parte, in quelle della seconda metà del film (allorchè Filimonov si trova spaesato, di colpo, in una società tanto radicalmente dissimile da quella in cui aveva vissuto prima e della quale ora ha di nuovo memoria). Per quanto appaia artificioso lo spunto

che è alla base del soggetto, cioè sia « eccezionale » il caso di Filimonov, è però evidente che il regista intende svolgere la sua indagine realisticamente, rappresentando fatti che gli diano la possibilità di trarre una conclusione ideologica, e con mezzi al tempo stesso i più semplici e i più complessi (linearità di continue contrapposizioni, contrasti diretti e di evidenza immediata, complessità dei movimenti psicologici che stanno alla base del processo di comprensione del protagonista e quindi, di riflesso, dello spettatore). Ma se, talvolta, come nella sequenza della stazione, Ermler evidentemente indulge alla psicanalisi [28], la sua posizione nel film risulta quella di un impegno conseguente nell'affrontare i problemi morali dei rapporti tra la gente, i casi della coscienza, nel contrapporre concezioni antiche e nuove, norme morali e sociali del vecchio tempo e di quello nuovo; e conseguente nella foga polemica, nel dibattere i quesiti sociali e politici sulla base di una rappresentazione violentemente realistica dei fatti. L'esortazione finale del film, rivolta direttamente agli spettatori (un poco nello stile del finale della *Cimice* di Maiakovskji), « Tutto è ancora da fare, compagni! », risultato di una accalorata progressione drammatica, dà la piena misura dell'interesse creativo di Ermler, artista vivace e combattivo, che s'avvale liberamente dei mezzi tipici della pubblicistica, della pamhletistica, dell'analisi psicologica e dell'urto drammatico, per concretare un'arte sottilmente intellettuale, però lontana dall'arida dialettica, e particolarmente appassionata alla discussione politica e ideologica.

Frammento di un impero si apre con alcune impressionanti sequenze di guerra. Sul fronte della Galizia infuriano combattimenti e scontri condotti con ferocia implacabile [29]. Nel corso di un corpo a corpo, Filimonov, sottufficiale dell'esercito zarista, ex-operaio di Pietroburgo, in seguito ad una contusione, perde la memoria e cade in uno stato di amnesia prossima ad una quieta e assorta follia.

Smobilitato, Filimonov si ferma, per caso come ormai casuali sono tutte le sue azioni, in una piccola stazione ferroviaria di provincia, e quivi lavora come manovale. La sua vita è placida e tranquilla, e nulla pare collegarlo in modo diretto al mondo che lo attornia, se non il piacere di giocare come un bambino, con i bambini del paese.

Ma un urto esterno scuote Filimonov, e mette in moto in lui una serie di processi associativi. Alla stazione dove lavora si ferma

un treno, e una donna si affaccia al finestrino. Filimonov la vede, ne è colpito. Il treno riparte, ed ora egli è solo. Ha inizio il processo di associazioni che riporta le sue facoltà percettive all'origine del suo male, alla contusione avuta in guerra, e gli fa ritornare la memoria, e con essa la normalità psichica.

« Il soldato (Filimonov) si stringe disperatamente le mani. Si siede al tavolo.

La donna dai capelli lisci lentamente gli appare.

Ella si volta e lo guarda in viso, ma lo sguardo non è più quello ch'egli ha visto poco prima: e la donna non è più la stessa: è più giovane, questa, più aggraziata e fine di volto.

La donna gli sorride.

Lo sguardo smarrito del soldato, che si guarda d'attorno.

Egli vede una macchina da cucire; allunga una mano e comincia a girare la manovella, divertendosi al movimento della ruota, al battere dell'ago.

Chissà perchè la sua attenzione è attratta da questo battito.

Ha lo sguardo sbarrato sull'ago.

Di colpo nel suo pensiero interviene un processo più complicato: il paragone.

Il soldato guarda l'ago, e improvvisamente dinnanzi ai suoi occhi non è più un ago: è una mitragliatrice.

La mitragliatrice spara.

Si alternano, la macchina da cucire e la mitragliatrice.

Il soldato è furioso: gira la manovella della macchina da cucire freneticamente, con tutte le sue forze. Sente, incessante e continuo, il battere della mitragliatrice.

Ha la testa in fiamme e le mani gli tremano.

Vede il viso della donna, e di colpo il viso di un ufficiale.

Si alza di scatto e allontana da sè la macchina da cucire.

Il tavolo cade, cade sul pavimento la macchina da cucire, in frantumi.

Il soldato guarda il rocchetto del filo che rotola sul pavimento.

Nell'oscurità della sua mente subentra un'altra associazione: quello non è un rocchetto ma un oggetto che rotola.

Come colpito da una folgore, il pensiero del soldato s'incrocia col treno in corsa.

Il viso della donna. Stavolta è più giovane. Ella è in abito nuziale e porta, sui capelli neri, i fiori d'arancio.

Nel cielo nebbioso, alte figure di cavalli di bronzo.

Il ponte Anickov, a Pietroburgo.

Intanto il rocchetto si srotola.

Il soldato si butta sul rocchetto. Bisogna prenderlo, e arrivare al limite. Capire.

Quando si china, dal petto gli pende la croce di San Giorgio, appesa ad una catenina annerita.

E' finita: l'attenzione è sviata.

Tutto preso dalla croce, il soldato si siede per terra. Ha la croce di San Giorgio nel palmo della mano.

La guarda, borbotta qualcosa.

Stringe ed apre la mano.

Si sforza di ricordare e questo gli costa dolore.

Come un bambino, porta la croce alle labbra e la morde.

Ricorda: le croci nelle chiese...

Le croci nei cimiteri...

I crocefissi nei viottoli di campagna...

Il raggio del riflettore che gira sul terreno.

Un prato deserto, tagliato dalla luce obliqua del riflettore.

Un raggio luminoso, un ferito.

Il ferito striscia aiutandosi col fucile.

Il ferito si nasconde. Vuole uscire dal raggio luminoso. Ma il raggio lo segue.

Crocefissi nei viottoli di campagna. Probabilmente la Galizia »[30].

Il processo associativo giunge così sul luogo dell'incidente: il fronte. Le visioni che si annodano e si snodano nel pensiero di Filimonov sono orribili, simili ad incubi[31] e culminano nell'urto che, anni addietro, aveva fatto impazzire il soldato. Nello stesso momento, Filimonov riacquista la memoria, e al punto in cui l'aveva perduta. Il volto della donna lo riporta al volto di sua moglie. E lui era l'operaio in una fabbrica di Pietrogrado.

Filimonov parte, e si reca a Pietrogrado. Ma ora nella città molte cose sono diverse, Pietrogrado è diventata Leningrado; e anche la gente è cambiata, sono cambiati i rapporti tra le persone. Molti luoghi, Filimonov non riesce neppure a riconoscerli: al posto di certe vecchie casette di legno che ben ricordava, vi sono palazzi a più piani; vi è un monumento nuovo[32], ecc.

Filimonov vuole ricominciare a lavorare, e pensa di tornare alla sua vecchia fabbrica. Per questo si reca dal proprietario, e lo prega di riassumerlo. Costui rimane, ovviamente, sbalordito dalla strana domanda, e riesce a dirgli che ora lui non è più il proprietario, che chi comanda ora è il Fabkom [33]. Filimonov si mette alla ricerca del Fabkom, convinto che si tratti del nuovo padrone. Ma gli operai dai quali si reca gli spiegano che ora il padrone non è più una persona sola, ma sono tutti loro, i lavoratori [34].

Ha così inizio la nuova vita di Filimonov nella fabbrica e nella società sovietica, della quale egli nulla sa, e nella quale tutto lo stupisce. Lo stupiscono sopratutto i nuovi rapporti tra le persone: che, per esempio, un operaio critichi apertamente e aspramente la direzione, è per lui motivo di meraviglia: era abituato a che, ai suoi tempi, per molto meno il « sovversivo » venisse licenziato. Lentamente Filimonov « conosce » la nuova società nella quale vive, vi si assuefà, e a mano a mano cambia, diventa un altro uomo. Ha occasione di rivedere anche la moglie, che si era messa a vivere con un intellettuale opportunista (negli scaffali del quale fanno bella mostra di sè le opere complete di Lenin, ma intonse, mai toccate), ma non può tornare a vivere con lei.

L'epilogo dà lo spunto per una nuova apertura del tema, sui compiti che attendono il cittadino sovietico. Quando Filimonov se ne va, la moglie dice: « E' la fine ». Ma Filimonov, rivolto agli spettatori, soggiunge: « Tutto è ancora da fare, compagni! ».

Mai come in *Frammento di un impero* Ermler era parso tanto acuto nell'indagine psicologica [35], esplicito e franco nella rappresentazione dialettica e complessa dei fenomeni politici e sociali. Il suo realismo evita di continuo l'irrigidimento degli schemi formali, per usare di volta in volta il mezzo espressivo che più si addice alla rappresentazione. Spunti drammatici, descrizioni di avvenimenti, situazioni, fatti, azioni, si alternano a momenti introspettivi, a sequenze di raffronti e contrasti ideologici, a spunti da commedia satirica e da pamphlet politico. Il Leyda definisce *Frammento di un impero* « un modello di realismo del tutto esente da sofisticazioni », e osserva che nel finale esso si allarga assai felicemente sul terreno della satira [36]; il Rotha, dopo aver sottolineato la « straordinaria potenza » con cui sono realizzati i processi subcoscienti che han luogo in Filimonov, « la rappresentazione delle immagini mentali, delle reazioni, dei pensieri inconsci », e dopo aver messo in rilievo « l'ammirevole uso dei mezzi tecnici, il montaggio dolce e

lento in una modulazione perfetta », conclude che *Frammento di un impero* è, a suo avviso, dopo *La linea generale* di Eisenstein e *L'erede di Gengis Khan* di Pudovkin, indubbiamente il più notevole film realizzato dal cinema sovietico »[37].

Come gli altri film di Ermler, anche *Frammento di un impero* sconcertò molti « per il suo modo eterodosso di mostrare i caratteri, di rivelare la mobilità del pensiero, il pathos e la passione della orazione politica »[38], nondimeno ha, nell'Unione Sovietica, vastissimo successo sia di pubblico che di critica. Ermler invece non si ritiene soddisfatto del film, e decide di interrompere il suo lavoro di regista, per un periodo di studio. Dopo la presentazione di *Frammento di un impero*, egli si iscrive all'Istituto di Letteratura della Arte dell'Accademia Comunista di Leningrado, che frequenta per due anni, cioè sino al suo ritorno alla regia, alla realizzazione, in collaborazione con Serghei Jutkevic, di *Vstrecni* (*Contropiano*)[39].

Glauco Viazzi

NOTE

(1) *Le cinéma en URSS*, VOKS, Moscou, 1936, pag. 93.

(2) Jay Leyda, *The social film - Ermler*, in *The Russian Film*, series VII, program 5, The Museum of Modern Art, Film Library, New York, s. d.

(3) Produzione: Leningradkino, 1926; metraggio: 6 bobine, 1547 metri; soggetto: N. Molodzov, Mankovskij e V. Jakovlev su tema di Istmol; operatore: N. Aptekman; attori: S. Glagolin, M. Taut-Korso, V. Solovzov e Ja. Gudkin; prima proiezione 10 gennaio 1927.

(4) *Ocerk Istorii Kino CCCP*, Goskinoizdat, Moskva, 1947, pag. 195.

(5) Produzione: Fabrica di Leningrado del Sovkino, 1926; metraggio: 6 bobine, 2084 metri; soggetto: M. Borisoglebskij; operatori: E. Michajlov e A. Moskvin; scenografo: E. Enei; attori: V. Buzinskaia, V. Cernova, V. Solovzov, F. Nikitin, Ia. Gudkin; prima proiezione: 25 dicembre 1926.

(6) Lebedev, op. cit. pag. 195.

(7) F. Nikitin ha cominciato come attore di teatro, nel 1917, a Odessa, sotto la direzione di E. G. Gakkelia, seguace dei metodi del Mchat (Teatro d'Arte di Mosca). Nel 1920, si è recato a Mosca, ed è entrato a far parte del Teatro d'Arte, prima del « I studio » sotto la direzione di E. B. Vachtangov, poi del « III studio », e infine del « II studio » sotto la direzione di V. L. Mcedelov. Nel 1921, sempre con Mcedelov, lavorò al teatro « Letucaia mys »; venne poi diretto, sempre a teatro, da N. A. Popov e K. V. Eggert. Nel 1924 si recò in tournée in Estremo Oriente, e a Vladivostok esordì nel cinema: interpretò una parte nel film *Kontrabandisty* (*I contrabandieri*), della Dal'kino, diretto da I. G. Kalabuchov. Nel 1926, di ritorno a Leningrado, lavorò al « Bol'soi Dramaticeskoi Teatr », quindi passò a lavorare nel cinema con Ermler.

(8) *O sebe*, in *Lico Sovetskogo Kinoaktera*, Kinofotoizdat, Moskva, 1935, pag. 202-205.

(9) Produzione: Fabbrica di Leningrado della Sovkino, 1927; Metraggio: 6 bobine, 1757 metri; soggetto: B. Leonidov; operatore: E. Michajlov e G. Bustuev; scenografo: E. Enei; attori: V. Solovzov, F. Nikitin, Ia. Gudkin; proiezione: 23 marzo 1928.

(10) Questo tema apparve spesso nella narrativa sovietica di quel tempo, ma per esempio in certi racconti di Zamiatin portò a conclusioni pessimistiche ed anarchiche.

(11) *Lico sov. kinoaktera*, op. cit. pag. 207.

(12) Produzione: Fabbrica di Leningrado della Sovkino, 1927; metraggio: 6 bobine, 2085 metri; soggetto: Nikolaj Nikitin e Boris Leonidov; operatori e scenografi: E. Michailov e G. Bastuev; attori V. Buzinskaia, F. Nikitin, V. Solovzov, B. Cernova, Ia. Gudkin, V. Miasnikova, S. Antonov, V. Plotnikov e O. Gorzeva; prima proiezione: 7 febbraio 1928.

(13) «I nostri specialisti in "Problemi del sesso" non hanno affrontato il loro compito come era necessario. Ha conservato Malasckin la pudicizia nel suo romanzo *La luna dalla parte destra?* No. Il capitolo *La tredicesima notte* è tutto costruito proprio sullo sforzo di mettere a nudo il cattivo comportamento delle giovani comuniste. Egli voleva mostrare fino a che punto esse sono cadute. Ma significa ciò che occorreva riprodurre, guardare a fondo, abbellire di colori sgargianti e per molte pagine la loro infamia? Questo significa perdere il senso della misura» (V. Polonskij, *O "problemach pola" i "polovoj literature" (Sui "problemi del sesso" e della "letteratura sessuale")*, 1927, in *Ocerki sovremennoj literatury*, Moskva-Leningrad, 1930; citato da Lo Gatto in *La donna nella letteratura sovietica*, in *La cultura sovietica*, I, 2, ottobre-dicembre 1945, Einaudi, Roma, pag. 324).

(14) Lebedev, op. cit. pag. 198.

(15) *Lico sov. kinoaktera*, op. cit. pag. 215.

(16) Cfr. E. Lo Gatto, *La stirpe dei serapionidi*, in *Letteratura soviettista*, Istituto per L'Europa Orientale, Roma, 1928, pag. 88.

(17) In *litterature soviétique*, n. 8. Moscou, 1952, pag. 196.

(18) *La stirpe dei serapionidi*, art. cit. pag. 88.

(19) Lebedev, op. cit. pag. 198.

(20) Gallimard, Paris, 1927.

(21) Produzione: Fabrica di Leningrado della Sovkino, 1929; soggetto: Katerina Vinogradaskaia e Frederich Ermler; operatori: E. Snejder e G. Bustuev; attori: F. Nikitin, L. Semanova, V. Solovzov, Ia. Gudkin, V. Viskovskij, S. Gherassimov, V. Miasnikova; prima proiezione: 28 ottobre 1929.

(22) *Panorama du cinéma*, Les Editions Jacques Melot, Paris, 1947, pag. 112.

(23) *The Film Till Now*, Vision Press, London, 1949, pag. 105.

(24) Pag. 72-73.

(25) Op. cit. pag. 248.

(26) Op. cit., pag. 249.

(27) *Les cent visages du cinéma*, Grasset, Paris, 1948, pag. 600.

(28) A questo proposito il Lebedev (op. cit. pag. 200) avanza una riserva sostanziale: "L'episodio del ritorno della memoria di Filimonov purtroppo è costruito sotto l'influenza delle teorie freudiane dell'affermazione della priorità del fattore sessuale nell'intera vita biologica e psicologica dell'uomo"; riserva, questa, condivisa da altri autori sovietici, siccome riferisce Catherine de la Roche: "Nel periodo muto (Ermler) fu criticato per freudismo, impressionismo ed altri "ismi" (in *Soviet Cinema*, The Falcon Press, London, 1950, pag. 41).

(29) Ecco come G. L. George descrive una sequenza ambientata al fronte, il cui tema è il contrasto tra il desiderio di fraternizzazione che anima i soldati sempici degli eserciti imperialisti contrapposti e la repressione esercitata dai loro superiori. La regia di Ermler qui «intende mettere in luce il lato simbolico della fraternizzazione, epperciò la sua portata è un poco "teatrale" e astratta. Ma nel film la perfezione tecnica, l'emozione visiva ed intellettuale che ne deriva compensano quel tanto d'artificioso che può sembrare esservi. Giudicatene voi stessi: è notte sulle trincee nemiche, tra le quali corrono solo cento metri. Ritmicamente, i riflettori spazzano la "terra di nessuno", frugano i radi cespugli rimasti. Un faro fisso illumina con insistenza una breccia della trincea tedesca. Tutti dormono. Persino le sentinelle alle feritorie sonnecchiano. Di colpo dalla breccia esce un soldato tedesco, con casco e fucile, avanza rapidamente verso la trincea nemica. Nessuno l'ha visto, salvo una sentinella russa.

Il suo dovere è di sparare, ma la mano sul fucile gli si fa pesante, il dito non può premere il grilletto. Tuttavia quello è un nemico, uno di quelli che, come dice il colonnello, vogliono calpestare con i loro stivali la civiltà. Però non ha l'aria cattiva, anzi gli occhiali rotondi gli conferiscono un'aria simpatica. Non c'è che una cosa da fare: domandargli che cosa vuole. Anche il russo esce di trincea e, seguendo il raggio del riflettore, va verso il tedesco. A una diecina di passi l'uno dall'altro si fermano, il tedesco sorride, il russo stupito non sa che cosa fare. L'altro dice qualche parola, maldestramente, in russo; getta il fucile e tende le mani, con gesto amichevole. Allora il russo capisce: i suoi capi lo ingannano, i tedeschi non sono suoi nemici; allora lascia cadere il fucile e afferra le mani che gli vengono tese. Ma dalle due trincee ci si è accorti della scena, e gli ufficiali dei due eserciti sono in preda all'istessa indignazione. Le sentinelle vengono subito arrestate, si mettono in postazione piccoli calibri da trincea e, da una parte e dall'altra, si apre il fuoco sui due soldati. Una colonna di fumo che a poco a poco si dirada: e si vede una buca, tomba dei nemici che avevano commesso il delitto di volersi rappacificare» *Films di guerre soviétiques*, in *La Revue du Cinéma*, III, 22, Parigi, 1 maggio 1931, pag. 28-29).

(30) K. Vinogradskaia, *Oblomok imperii*, in *Kniga scenariev*, Kinofotoizdat, Moskva, 1935, pag. 190-191. Alcuni brani sono citati dal Lebedev (op. cit. pag. 200) e da V. Vlcek nel suo *Defilé sovětského filmu*, CFN, Praha, 1947, pag. 46-63. Dello stesso Vlcek, cfr. anche il profilo *Fridrich Markovic Ermler*, in *Ctenì o sovetskych filmovych reziserech, C.F.N.*, Praha, 1947, pag. 47-51.

(31) Ermler le realizza "nello stile espressionista della pittura di Dix, Kate Kollwicz, Maserel" (Lebedev, op. cit., pag. 200). Il Lapierre, a questo riguardo, fa anche il nome di George Grosz («Une vue reproduisait le fameux "Christ au masque a gaz" de Grosz», op. cit., pag. 600).

(32) Si tratta del monumento a Lenin, in stile costruttivista, eretto nella piazza della stazione di Finlandia.

(33) Commissione di fabbrica.

(34) Ermler rappresenta questo fatto con una serie di inquadrature di mani di lavoratori di tutte le categorie, intenti all'opera, in una sequenza montata come una suite.

(35) Ha grande importanza, a questo riguardo, il lavoro dell'attore Nikitin, il quale, per sostenere la parte di Filimonov, frequenta per alcuni mesi la clinica psichiatrica Forel, per studiarvi gli ammalati di amnesia.

(36) «La seconda metà del film è invero una commedia nello stile realistico di *Letto e sofà*, a cominciare dalla corsa in tram durante la quale Filimonov è bombardato da nuove sensazioni, fino all'episodio finale nell'appartamento dell'intellettuale, episodio, questo trattato in modo crudelmente sarcastico» (art. cit.).

(37) Op. cit., pag. 249.

(38) Catherine de la Roche, op. cit., pag. 41.

(39) Nel periodo sonoro, Frederich Ermler ha realizzato i seguenti film: *Vstrecnyj* (*Contropiano*, 7 novembre 1932), *Krest'iane* (*I contadini*, 7 aprile 1935), *Velikij grazdanin* (*Il grande cittadino*, I parte 13 febbraio 1938, II parte 27 novembre 1939), *Ona zasciscaet rodinu* (*Ella difende la patria*, 20 maggio 1943; tit. it.: *Il compagno P*), *Velikij perelom* (*La grande svolta*, 1945), *Velikaia sila* (*La grande forza*, 1950). Attualmente Ermler lavora ad un film ispirato alla costruzione del canale Volga-Don, intitolato *Pobeditely* (*I vincitori*).

Un'intervista sui pupazzi animati

In occasione della breve permanenza a Roma del prof. Brousil, capo della delegazione cinematografica cecoslovacca, mi è stato possibile rivolgergli alcune domande in merito alla nota produzione di film di pupi animati.

1) Il cinema cecoslovacco conta di proseguire sempre con la stessa intensità nella sua produzione di film di pupazzi animati?

« Nella nostra produzione di film di pupazzi — la cui realizzazione è dovuta non ad uno solo, ma a più artisti — ci sono già delle tendenze e possiamo dire di avere anche delle scuole. Jirì Trnka, il quale ha il suo studio a Praga, si è orientato verso la tradizione nazionale e popolare, da cui attinge per i suoi film dove dominano i valori figurativi; mentre nella intera opera di Karel Zeman — che come Hermìna Tyrlovà lavora a Gottwaldov — predomina la considerazione dei problemi del momento. Lo Zeman, anzi, ha creato il tipo del borghese — il signor Prokouk — che pur avendo preconcetti e difetti non ne rimane vittima, grazie al suo cervello sano e funzionante. Ed è per tramite di questa figura che egli critica la presente società. Ma ora, analogamente al Trnka, anche Zeman si ispira ai motivi nazionali più antichi. Hermìna Tyrlovà si è dedicata, invece, al pubblico infantile. E mentre nei lavori del Trnka i pupazzi vengono concepiti in partenza come figure vive, quelli della Tyrlovà diventano vere e proprie creature — dalla loro origine di semplici giocattoli — rinascendo come interpretazione del mondo infantile.

Con quanto ho detto ho voluto dare una dimostrazione della estensione, della varietà e della complessità della produzione cinematografica cecoslovacca di pupazzi animati e, nell'istesso tempo, implicitamente, una risposta alla Sua domanda. Tale ramo della nostra produzione ha una grande forza creativa e in essa sono i presupposti per poter affermare che verrà ulteriormente sviluppata ed estesa ».

2) Nel quadro della produzione del Suo Paese che posto occupano i film di pupazzi animati?

— « I film di pupazzi occupano un posto rilevante. La figura del Signor Prokouk, creata da Karel Zeman, ha avuto una grande importanza nella trasformazione del nostro popolo. Possiamo dire che Prokouk, a modo suo, ha avuto dei meriti nella edificazione del socialismo nel nostro Paese.

La Tyrlovà, con i suoi film, cura l'educazione infantile e il Trnka influenza la cultura artistica non solo del suo ramo, ma di tutta la nostra cinematografia.

Come può dunque rilevare, sono molti i motivi che fanno collocare questi film ad un importante posto nel quadro del cinema nazionalizzato cecoslovacco ».

3) Tale produzione è valutata dal pubblico cecoslovacco per le caratteristiche peculiari di meraviglioso ch'essa possiede, per le caratteristiche educative di una parte di essa o, ancor di più, per i suoi indiscussi pregi artistici?

— « La produzione cinematografica di pupazzi provoca un sempre maggior interesse tra vasti strati di pubblico. Ma non possiamo generalizzare.

Il Signor Prokouk è diventato una delle più popolari figure del nostro cinema ed è anche conosciuto dappertutto. La gente se ne serviva e se ne serve come di un detto popolare. I film della Tyrlovà sono di facilissima comprensione per i bambini, ma piacciono anche agli adulti per la poesia che da essi promana. La posizione più difficile è quella dei film di Jirì Trnka, dato che i suoi lavori richiedono attenzione, concentrazione e conoscenza in gran copia. Essi, per la complessità dei conflitti che presentano (e che dànno loro una grande forza drammatica) più di tutti gli altri film richiedono allo spettatore di essere profondamente seguiti ».

4) I film di pupazzi, dunque, oltre che dal pubblico infantile sono bene accetti anche dagli adulti?

— « In sostanza l'ho già detto. I film della Tyrlovà sono essenzialmente dedicati ai fanciulli, pur piacendo contemporaneamente agli adulti. Quelli dello Zeman, se in maggior parte son dedicati agli adulti, hanno degli episodi accessibili anche ai bambini. I film di Trnka, infine, sono prima di tutto per gli adulti, ma il pubblico giovanile vi trova anch'esso motivo di godimento.

Il limite tra l'adulto ed il ragazzo non è così acuto da comportare limitazioni in un senso o nell'altro ».

5) Quali sono i punti di contatto fra questo nuovo mezzo di espressione e la tradizione marionettistica, così fiorente nel Suo Paese?

— « Il cinema cecoslovacco di pupazzi è sorto dalla antica e ricca tradizione del nostro teatro di marionette. Nel secolo scorso, fu celebre principalmente il burattinaio céco Matei Kopecky, il quale viaggiava per le campagne e si serviva delle sue marionette per elevare la coscienza nazionale e suscitare la resistenza céca contro la monarchia austriaca; per diffondere l'amore della storia e della lingua nazionali. Nell'epoca presente è assai noto il grande burattinaio céco, prof. Josef Skupa, che, riallacciandovisi, ha sviluppata la vecchia tradizione. Egli, soprattutto, ha creato due moderne figure, Spejbl e Hurvínek (padre e figlio) le quali rappresentano la società borghese che, per loro mezzo, viene severamente criticata. Presentemente, il prof. Skupa continua il suo lavoro con le due figure borghesi, poiché ancor oggi occorre criticare le usanze superate

che tuttora si manifestano nella nostra nuova società in cammino verso il socialismo. Il prof. Skupa, con la sua critica, aiuta così a liquidare le vecchie concezioni.

Spejbl e Hurvínek, conosciuti in Cecoslovacchia da quasi tutti i cittadini, sono molto popolari, ed è su di essi che il prof. Skupa ha fondato a Praga uno speciale e grande teatro permanente, il « Teatro di Spejbl e Hurvínek ». Per la sua attività il prof. Skupa ha ricevuto dal Governo democratico popolare della Cecoslovacchia il titolo di Artista Nazionale.

Ma anche un altro grande teatro di marionette è in attività a Praga chiamato « Ustrední loutkové divadlo » (« Teatro centrale di marionette »), diretto dall'altrettanto celebre burattinaio céco dr. Jan Malik. Egli ha ricevuto, nell'anno passato, per la sua attività, il titolo di Laureato del Premio di Stato.

Ho portato questi tre esempi per dimostrare quanto sia sempre grande e viva la tradizione marionettistica, sia di vecchia che di nuova concezione, dalla quale è sorto il nostro cinema di pupazzi animati. Inoltre, come già è a conoscenza dei lettori italiani, Jirí Trnka non per niente è stato allievo e collaboratore del prof. Skupa. Ma, dal canto loro, anche gli altri realizzatori dei film di pupazzi si sono ispirati alla tradizione artistica e sociale del teatro céco di marionette ».

6) I film di pupazzi animati possono essere considerati, secondo Lei, come un aggiornamento della marionettistica céca che si è avvalsa del nuovo mezzo tecnico, o come un genere con una sua vita autonoma?

— « Anche riconoscendo che il cinema di pupazzi animati derivi dalla tradizione marionettistica, non sarebbe giusto pensare che esso sia la semplice continuazione, oppure una semplice popolarizzazione del teatro di marionette. Non è così. Il film di pupazzi si è creato i propri mezzi espressivi e il suo proprio stile. Il film di pupazzi è una creazione artistica autonoma, nel senso drammaturgico e nel senso tecnico. Esso cerca e trova i suoi motivi originali; è fondato su una tecnica cinematografica speciale. Si tratta, insomma, di una nuova manifestazione artistica ».

7) Karel Zeman è ora impegnato nella difficile realizzazione di « Viaggio nella preistoria », ma quali sono i progetti di Jirí Trnka, non appena avrà terminato il cortometraggio tratto dalla fiaba di Andersen « Quel che fa il babbo è sempre ben fatto »? e quali quelli della Signora Hermína Tyrlovà che, a quanto mi ha detto in una sua recente lettera, vuol concentrare i suoi interessi sui film per l'infanzia?

— « A questa domanda mi è difficile rispondere, poiché non posso parlare per conto degli artisti interessati; e perciò la mia risposta sarà breve. Karel Zeman, come si sa, è impegnato a fondo con uno dei più difficili temi. Egli sta facendo uno dei più grandi tentativi: esprimere poeticamente, e per mezzo dei pupazzi la vita della preistoria. La Tyrlovà sta preparando una fiaba originale moderna, cioè una fiaba di marionette sulla vita contemporanea. E Jirí Trnka? Ho sentito dire ch'egli sta pensando di esprimere con i pupazzi il « Don Quijote » di Cervantes ».

8) Sa dirmi quali risultati abbia conseguito il gruppo di Brno, diretto da Anne Veselá e da Václav Zykmund?

— « Il gruppo di Brno ha acquistato delle grandi esperienze, pur non avendo avuto una collettività stabile essendosi, i suoi collaboratori, susseguiti nel tempo. Finora il gruppo ha cercato la sua espressione ed ha già indicato la differenza tra il realismo ed il naturalismo in tal genere di film. Ciò ha portato, senza dubbio, un beneficio al nostro cinema di pupazzi ».

9) So che alcuni film cecoslovacchi di pupi animati sono stati ridotti, in Francia, nel formato 16 mm., ma in quale altro paese essi sono diffusi? Mi è stato anche detto che quanto prima verranno distribuiti in Italia alcuni cortometraggi della Tyrlová e dello Zeman. Ma non contate di iniziare delle trattative per la distribuzione nel nostro Paese anche di altri lavori?

— « I problemi della distribuzione non sono di mia competenza, pertanto mi limiterò ad alcune osservazioni riferendomi all'Italia. Per quanto mi è noto, alcuni film di Karel Zeman e di Hermína Tyrlová hanno ottenuto, dopo due anni, il permesso della censura; cosicché, dopo esserci stati richiesti più volte dal pubblico italiano, essi potranno essere finalmente proiettati sugli schermi del Suo Paese.

La Delegazione Cecoslovacca alla XIV Mostra Internazionale del Cinema di Venezia ha dovuto rispondere a numerose richieste in tal senso. Ci veniva domandato perché non presentiamo in Italia i nostri lavori. Ma ora il pubblico italiano li potrà vedere e saremo felici di presentare in un paese di sì meravigliosa tradizione figurativa i nostri film di pupazzi che, con le loro qualità plastiche e pittoriche, desteranno un grande interesse ed una grande comprensione ».

10) Quali sono state le reazioni del pubblico presente alla proiezione di « Vecchie leggende céche », nel corso della manifestazione di Venezia? quali gli immancabili commenti subito dopo la proiezione stessa?

— « La storia della proiezione di « Vecchie leggende céche » a Venezia è generalmente conosciuta dalla stampa italiana. A noi questa entusiastica eco del pubblico italiano ha fatto molto piacere. Le battute di mani, in dodici riprese, durante la proiezione del film al Palazzo del Cinema, costituiscono uno straordinario ed incoraggiante successo. Ciò dimostra come l'opera tipicamente nazionale possa diventare internazionale; o, meglio, che soltanto l'opera veramente nazionale può diventare veramente internazionale.

Non dimenticherò mai le ovazioni che il pubblico di Venezia ha tributato a « Vecchie leggende céche » al termine della proiezione, e al mio ritorno in patria mi sforzerò di esprimere fedelmente questa grandiosa accoglienza fatta al film di Jirí Trnka.

Alla fine del Festival, da parte di un gruppo di spettatori veneziani, mi è stata personalmente affidata — con l'incarico di consegnarla a Trnka — una statuetta del Leone di San Marco. (La più grande che è stato possibile trovare nei negozi). « Doniamo a Jirí Trnka per " Vecchie leggende céche " », così si sono espressi i donatori, « questo simbolo di Venezia, dato che egli se lo è meritato ».

E' il più grande onore che sia stato tributato durante questa manifestazione non solo al Trnka, ma alla intera nostra cinematografia, e pos-

siamo dire che per il pubblico italiano siamo venuti a Venezia con molto piacere e che non siamo rimasti delusi del popolo del Suo Paese. Se la Giuria non ha tenuto conto di « Vecchie leggende céche », come di altre qualità, è affare suo e del buon nome della manifestazione stessa. E' sintomatico il fatto che quasi tutta la stampa italiana, senza distinzioni di ideologie politiche, abbia espresso la propria favorevole opinione. Mi permetta, dunque, di non doverne parlare più.

Devo però aggiungere che il Presidente della Biennale, Senatore professor G. Ponti, dopo la decisione della Giuria, si è deciso, di sua iniziativa, ad assegnare a Jirí Trnka, per il suo film, la medaglia d'argento ed il diploma d'onore. E' necessario ringraziarlo pubblicamente per sì importante gesto col quale ha espresso il pensiero della opinione pubblica.

Quali altri commenti ci dovevamo attendere? Sia quello del prof. Ponti, che il gesto degli spettatori veneziani sono, per l'appunto, il commento migliore ».

Come conclusione alle dichiarazioni fatte dal prof. Brousil vorrei aggiungere che quanto ho avuto recentemente occasione di notare, circa i rapporti del film cecoslovacco di pupazzi animati con il teatro di marionette nella stessa nazionalità (« L'eco del cinema » nn. 50-53, 15 giugno - 31 luglio 1953, *I pupazzi cecoslovacchi*), coincide con le considerazioni fatte sull'argomento dallo stesso prof. Brousil. Infatti, dissi che, riferendoci alle origini di tal film, si doveva parlare più che di una semplice derivazione dalla marionettistica locale, di una tendenza alla marionettistica. Il che avrebbe spiegato, in parte, l'ottima riuscita tecnica ed artistica dei cineasti cecoslovacchi in questo particolare ramo della cinematografia, che ha delle caratteristiche tutte sue proprie.

Riguardo, però, all'accenno circa la differenza tra realismo e naturalismo che, secondo il prof. Brousil, sarebbe stata indicata dal gruppo di Brno, mi permetto di dissentire. Non conosco personalmente i film di questo gruppo, ma mi baso solamente sul fatto che esso è stato fondato nel 1949 e che a tale data i gruppi di Praga e di Gottwaldov avevano di già realizzato lavori artisticamente validi: pertanto la questione della imitazione naturalistica mi pare fin da allora fuori di discussione.

Ma a parte tutto ciò, un augurio si deve fare ai realizzatori di questi film, e cioè di continuare per la strada intrapresa e senza farsi prendere la mano da una didascalica che farebbe indubbiamente scadere il livello da essi raggiunto. Tanto più che le esigenze extraestetiche possono essere, ugualmente e adeguatamente, prese in considerazione senza intromissioni di sorta e tenendo ben distinti e separati i due campi.

Bruno Crescenzi

23 settembre 1953

Note

« Oh, voi potete essere sicuri che Colombo era felice non quando scoperse l'America, ma quando la stava scoprendo.....

.... E' la vita che importa, null'altro che la vita — il processo dello scoprire, l'eterno e perpetuo processo, non la scoperta stessa.... ».

DOSTOIEVSKI: *L'Idiota*, Parte III, Cap. VI.

Il film documentario

Se il film documentario non è un processo creativo continuo, non è nulla. Pensare di qualunque genere di realizzazione filmica come ad una tecnica stabilita, ad una formula, è negarne la sua prima funzione. Proprio come le 3 dimensioni e lo schermo panoramico non potranno colmare la vuotezza artistica hollywoodiana, così nessuna serie di film istruttivi a clichés impedirà che il movimento documentaristico finisca nel vuoto. Ciò che scrivo in queste note deve essere considerato come la personale impressione di un documentarista in Inghilterra. Non parlo per il Movimento Documentaristico Britannico; non potrei, anche se lo desiderassi, poichè esso ha cessato di esistere.

Questo non significa comunque che in Gran Bretagna oggi non si facciano documentari; vuol solo dire che le direzioni e gli scopi centralizzati del periodo 1930-40 non operano più. Noi forse rotiamo ancora liberamente nel loro movimento che fu considerevole. Ma un nuovo impulso ha da essere trovato.

Guardiamo al passato e vediamo ciò che distinse il documentario britannico da quello degli altri paesi. La distinzione è assai semplice. In Gran Bretagna i documentaristi lavorano in un gruppo serrato e unificato, seguendo un piano centrale convenuto. Ciò che non accadde in altri paesi (non includo qui l'URSS, poichè là tutti

i cineasti agiscono secondo un piano statale, il che, a ragione o a torto, è qualcosa di diverso).

In Gran Bretagna la ricerca di nuovi mezzi di espressione filmica in termini di realismo (e questa è una valida estetica) fu organizzata da John Grierson. Fu Grierson a capire che si poteva pervenire a nuovi sviluppi nel film soltanto se i mezzi di produzione fossero stati pienamente organizzati. Per cui occorrevano non soltanto nuove fonti di finanziamento (diverse da quelle dell'industria del film commerciale), ma anche una nuova forma di distribuzione e di esibizione, un pubblico di diverso umore, attivo anzichè passivo. Questo fu il maggiore contributo di Grierson al cinema, lo scopo più importante che si prefisse. Si trovarono fonti di finanziamento — dal Governo e dall'industria. Si proiettarono i film al pubblico delle fabbriche, delle " hall " paesane, degli istituti e delle scuole e di ogni sorta di locali pubblici comunali. E così i cineasti ebbero la possibilità di sperimentare. Un intero mondo si aprì, non solo ai grandi realizzatori come Humprey Jennings, ma anche ai " Fauves " — i Len Lye ed i Norman MacLaren.

E' tuttavia pacifico dire che ciò non sarebbe accaduto se un buon numero di giovani, uomini e donne che si rivolgevano al film come ad un nuovo e vitale mezzo di espressione, non si fossero trovati allo stesso tempo scontenti delle realizzazioni dei teatri di posa commerciali.

Nel periodo 1930-40 *il movimento documentarista britannico era l'equivalente dell'avanguardia francese dopo il* 1920. *La coscienza sociale di parti di* Rien Que Les Heures *di Cavalcanti dice perchè questi sia venuto a lavorare con noi in Gran Bretagna. Qui il centro di attività era più vivo; le opportunità più grandi.*

L'apogeo di questo periodo organizzativo arrivò con la Seconda Guerra Mondiale, quando il bisogno di documentari come arma nazionale di informazione e propaganda divenne vitale. E, come negli anni pre-bellici, furono i veri cineasti a dare il reale contributo. La produzione di film fu enorme, ma solo una piccola percentuale di essi aveva la forza vitale di Target For Tonight *(Il bersaglio di stanotte), di Watt,* Fires Were Started *(I fuochi erano cominciati) di Jennings, o* World of Plenty *(Mondo di abbondanza) di Rotha. Ma l'intera produzione, ivi compresi i film più leggeri e più effimeri, fu pure di reale importanza.*

Un giovane, cresciuto dopo quegli anni, mi chiese alcuni giorni fa: " L'importanza del documentario, fu più grande del numero

dei buoni *film prodotti?". La risposta è naturalmente affermativa. La totale produzione di film rappresenta un servizio sociale di incalcolabile valore. Il numero di* buoni *film rappresenta il fior fiore dell'espressione artistica di un gruppo di veri registi. Ma nello sviluppo del Documentario britannico, questi due elementi erano inestricabilmente intessuti.*

Questo non accade in altri paesi (eccetto il Canadà, dove Grierson, Legg e MacLean crearono una simile organizzazione durante gli anni della guerra). Negli altri paesi i documentaristi non si trovarono spesso uniti per uno scopo convenuto. Individualmente, spesso dopo grandi difficoltà, qualcuno trovava da solo i mezzi per la produzione di un singolo film. Alla fine del quale — fosse esso stato un successo od un fallimento — il regista era ancora al punto di partenza. Basta pensare alle difficoltà sopportate da quel grandissimo regista che fu Robert Flaherty, per accorgersene. E immediatamente ci si ricorda di altri nomi; Rouquier, Stork, Ivens, Lorentz — per dirne solo qualcuno. Per quanti anni dovettero essi cercare inutilmente i loro mezzi d'espressione?

Ho notato prima che il Documentario britannico, come movimento, *ha cessato di esistere. Ciò non significa che da noi si facciano dei buoni documentari; implica che se ne facciano di meno, perchè per un complesso di ragioni (la maggior parte tristi e noiose) l'impulso centrale, lo sforzo comune di gente che segue una via convenuta, non agisce più. Individui, o piccoli gruppi di individui, stanno cercando i mezzi di produzione nello stesso modo dei loro colleghi negli altri paesi.*

Ciò vuol dire che noi in Gran Bretagna, invece di considerare il resto del mondo con un senso superiore di sicurezza, troviamo necessario confrontare i nostri problemi su un terreno comune con i nostri colleghi di tutti gli altri paesi, e per tutti gli altri paesi intendo dire Indonesia e Costa d'Oro e Haiti come Italia, Francia e Olanda.

Siamo costretti a tornare a considerare le vere radici del documentario o film realista.

Questo è importante, poichè la parola "documentario" è gradualmente venuta a significare ogni film — istruttivo, educativo, scientifico — che non appartenga al mondo del cinema spettacolare e non abbia scopi di cassetta. Ciò che in Inghilterra noi arrivammo a chiamare il metodo *documentario, — un metodo, che è di informazione pubblica — si è sviluppato fino al punto che il significato*

del vero documentario è diventato oscuro. Questo metodo *è ora generalmente accettato dallo Stato e dalla comunità. Il* film — *in termini di pura espressione creativa — significa ancora* Nanook, Louisiana Story, The Plow that Broke the Plains, Farrebique, The 400 Million, Borinage, *o* Shipyard. *Non è un puro caso che il Festival Cinematografico di Edimburgo abbia cambiata la sua denominazione da " Documentario "* tout-court *a " Film realista, Documentario e Sperimentale ".*

Ma vi sono altri fattori importanti. L'effetto del documentario sul lungometraggio non è stato senza rilievo. In Gran Bretagna, certamente, esso è stato profondo. In altri paesi, idee come quelle che ispirarono il documentario sono pure state operanti. Di queste le più influenti sono state quasi certamente quelle del movimento neorealista italiano. Dal giorno in cui Roma città aperta (*e* Paisà *in seguito) furono proiettati sugli schermi inglesi, l'atteggiamento documentaristico verso il film con racconto cambiò profondamente. I film di De Sica consolidarono questa influenza.*

Purtroppo in Gran Bretagna, i mezzi di realizzazione sono ora più difficili ad ottenere di prima, ma questo non significa che l'influenza dei film italiani sia stata minore. Uno dei più bei lungometraggi degli anni recenti è stato fatto da un esponente della vecchia guardia del Documentario Britannico — Paul Rotha. Il suo film sugli zingari in Irlanda, dal titolo No Resting Place, *doveva molto all'esempio di* Paisà *e* Ladri di Biciclette.

Mi si dice, a volte, che i film della scuola neorealista italiana non siano sempre approvati nel paese d'origine. Sia questo vero o no, io posso assicurare i loro registi che l'influenza che essi hanno avuto sui registi in Gran Bretagna è stata, direttamente e indirettamente immensa.

Ma si tratti di Ladri di Biciclette *o di* Farrebique, *di* Louisiana Story *o di* Crin Blanc, *di* The Quiet One *o di* Les Olvidados, *il problema rimane lo stesso. Noi tutti, come realizzatori di film, stiamo cercando nuove vie di espressione attraverso il nostro mezzo. Il processo di scoperta è il vero cuore del nostro lavoro. Siamo degli esploratori. Come esploratori abbiamo bisogno, nei nostri momenti liberi, di informarci a vicenda e discutere i nostri comuni problemi. Facendo questo possiamo, nello stesso tempo, mostrarci i risultati delle nostre esplorazioni. Il guaio si è che il mondo oggi è organizzato in modo che questo scambio è molto difficile. E' con grande difficoltà, che vediamo perfino i nostri film. Con più grande diffi-*

coltà ci incontriamo. Una soluzione si deve pure trovare; se posso avanzare una nota personale, dirò che sto ancora aspettando l'occasione di incontrare i realizzatori di quel film squisito che è Isole della Laguna.

Il processo di evoluzione continuerà, nonostante tutte queste difficoltà; per quanto riguarda il mio paese posso notare una significativa tendenza — la tendenza a guardare lontano, a quelle aree del mondo che stanno soffrendo le doglie per il parto di nuovi sviluppi politici e sociali. Stiamo cercando nuove forze per il film in Africa e in Asia. Queste forze verranno alla fine dai popoli stessi di quelle vaste terre lontane. Ma intanto cerchiamo di fare non solo dei film — come World Without End (Mondo senza fine) recentemente finito da Rotha e da me e che tende a spiegare al mondo Occidentale la totale comunità della specie umana — ma anche di propagare quelle conoscenze della tecnica e dell'arte cinematografica che noi possediamo, in quei nuovi paesi che incominciano appena ora a usare il mezzo del cinema.

Ed ora — la televisione......

Basil Wright

(Traduzione di Pier Luigi Lanza)

Lettere al Direttore

Panorama del film americano 1954

Caro Direttore,

sembra ormai certo che il 1954 rappresenterà per Hollywood l'anno della rispolveratura. Nei loro sforzi disperati intesi ad evitare la continua curva discendente degli incassi, i vari « Moguls » della Mecca della California hanno solennemente deciso di rimettere in circolazione una serie di soggetti filmati che ottennero un successo commerciale qualche decennio fa. « Ben Hur » (MGM), « The Covered Wagon » e « I Dieci Comandamenti » (Paramount), « Elena di Troia » (Warner Bros), prodotti di una êra spettacolare, verranno ripresentati in colore e su schermo panoramico a maggiore uso e delizia dei pubblici americani e transoceanici. La combinazione di romanzo-azione-sfondi grandiosi da usare sullo schermo panoramico è stata ritenuta sinora la migliore. Pressati dalle sempre crescenti richieste del pubblico e della critica, volte ad ottenere un deciso miglioramento nella qualità dei films, con particolare riferimento alla freschezza, originalità e sensibilità nelle trame, i produttori hanno preferito concentrare i loro capitali nelle riedizioni di polpettoni spettacolari che, a loro giudizio, potrebbero rinsanguare notevolmente il « box office » ed additare una nuova strada nel campo della ripresa cinematografica e della conseguente proiezione su schermo panoramico. Parallelamente, in omaggio al principio che la Bibbia rappresenta sempre il maggior successo librario e che i films religiosi hanno sempre attratto masse di spettatori, gli stessi produttori hanno deciso di sferrare un'offensiva di pellicole a sfondo biblico. La Fox, ad esempio, sta ultimando il seguito a « The Robe » di Henry Koster, primo film in Cinemascope. « The Adventures of Demetrius » in cui apparirà la truce nonchè « glamorous » Messalina, aprirà la stura ad una serie di temi religiosi, da Maria Maddalena a San Paolo, dalle alture di Betlemme alle Catacombe della Città Eterna, dalla saga di Mosè attraversante il Mar

Rosso con le milizie faraoniche alle calcagna, ai favolosi splendori della corte della Regina di Saba.

Come si vede, ce n'è per tutti i gusti e per tutte le salse. Naturalmente, questi tentativi di stile religioso vengono affiancati a quelli aventi per base la produzione di film del tipo Cappa e Spada, ricalcanti « Scaramouche » o quelli tipo Tavola Rotonda, quale continuazione a « Ivanhoe », in cui Robert Taylor sembra essersi rifatto una nuova esistenza d'attore, dopo anni di oblio. L'apporto dei films a tema « Western » completerà, assieme a una caterva di « musicals », il quadro della produzione. In questa sconcertante situazione non si può non accennare, sia pur fugacemente, al panorama offerto al giorno d'oggi dal cinema « yankee », questo « fiore e delizia del secolo ventesimo » quale fu definito ai suoi albori da un entusiasta cultore del sole di mezzanotte.

Oggi a Hollywood si vive un'atmosfera di estrema ansietà. Una Casa produttrice che possiede circa trecento milioni di dollari di films a due dimensioni cerca frettolosamente di smaltirli al più presto sul mercato, timorosa che il pubblico si dia anima e corpo alla terza dimensione. Continuano nei laboratori affannose ricerche circa il migliore sistema stereoscopico a grande dimensione. Michael Todd e l'American Optical Institute hanno realizzato un sistema basato su una pellicola a 65 millimetri, Spyros Skouras giura che il Cinemascope eliminerà il Cinerama, Guzburg ed il suo « Natural Vision » stanno attendendo pazientemente che « Bwana Devil », primo film veramente stereoscopico — diretto però con infamia da Arch Oboler — raggiunga il traguardo dei cinque milioni di dollari d'incasso. La reazione dei noleggiatori è più intensa. Lo schermo panoramico va bene per i grandi locali, si sostiene, ma cosa accadrà ai cinema periferici od ai locali di modeste proporzioni? Bisogna considerare oggi che il box office continua a registrare la discesa. Dal principio dell'anno si sono registrate la chiusura di ben tre cinema al giorno, nonchè un intensificarsi nell'offensiva della televisione, la quale ha incassato nel 1952 profitti molto più elevati che nell'anno precedente. Oggi si contano circa ventisei milioni di apparecchi televisivi, mentre i novanta milioni di spettatori ai locali cinematografici negli anni della Seconda Guerra Mondiale sono discesi a quaranticinque-cinquanta. E' un fatto incontrovertibile che gli incassi dei locali cinematografici si mantengono in attivo solo in grazia delle « sideline concessions », ossia la vendita del « popcorn », della Coca Cola, delle caramelle e

dei dolciumi. In altre parole, si va al cinema, si sgranocchia e si beve, e qualche volta (molto raramente purtroppo) si vede un film che parli alla mente ed al cuore, anzichè agli appetiti primitivi delle masse. Si esalta sullo schermo la brutalità paranoica del poliziotto creato da Mickey Spillane, si reclamizza il sesso della Monroe e della Russel con una tenacia degna di miglior causa, ci si sforza di far combattere gli eroi del vecchio Western in maniere sempre più originali. Ma la situazione non cambia. Il pubblico diserta le sale e fa orecchio da mercante. La questione è sempre la solita: avremo finalmente un film di alta qualità, oppure i polpettoni a due dimensioni riusciranno ancora più insopportabili in terza dimensione o su vasto schermo panoramico, con commento sonoro stereofonico, ecc.?

Il sonoro portò indubbiamente un nuovo senso al cinema e ne influenzò profondamente i destini. La terza dimensione e lo schermo panoramico si rivelano invece, almeno allo stato attuale, inefficaci. La produzione e il noleggio continuano a pontificare sulle rispettive qualità dei vari sistemi tecnici, ma non si è chiesto il parere del creatore del film. Nel corso dei colloqui con George Stevens e Joseph L. Mankiewicz, abbiamo riportato l'impressione ben chiara che entrambi i registi sono decisamente ostili al film destinato allo schermo panoramico nonchè al 3 D; ma le esigenze commerciali soffocano la protesta di quanti hanno a cuore un cinema sensibile. Ora più che mai si discute del film in termini di prodotto commerciale, da essere realizzato in base alle solite ricette mercantili. Il fenomeno è tanto più irritante in quanto si nota un continuo perfezionamento della tecnica la quale, ove sfruttata con reale senso artistico, potrebbe senz'altro riportare il cinema americano alla sua primitiva posizione di alto rango. Si consideri ad esempio « Moulin Rouge » di John Huston; la ricerca di nuovi motivi nel colore, mediante la ripresa effettuata con speciali accorgimenti, ha tradotto sullo schermo un « can can » di grande interesse, ed ha caratterizzato altre sequenze con gusto e misura. Ma la tecnica non è stata sufficiente ed il film privo di una autentica ricerca della vera personalità di Toulouse Lautrec, non supera i limiti di una discreta opera di artigianato realizzata da un regista che tuttora è da considerarsi uno dei più interessanti e promettenti negli Stati Uniti. « Mogambo » di John Ford, che si proietta attualmente al Radio City Music Hall, presenta stupendi paesaggi naturali africani ed interessanti riprese di caccia al gorilla, ma difetta sostanzialmente nell'aver centrato la

trama sulle prodezze di Ava Gardner e Clak Gable. Come in « King Solomon's Mines », il film ha presentato l'Africa quale pretesto ai soliti drammetti erotico-avventurosi che hanno ormai fatto il loro tempo. Il pubblico continua intanto a far giustizia. Come abbiamo accennato nella nota precedente, quello stesso pubblico che aveva affollato le sale del « Roxy » per dare un'occhiata a « The Robe » di Henry Koster, è andato poi a vedere « Martin Luter » di Irving Pichel. Nel comparare il rutilante. massiccio, spettacolare, pretenzioso film in Cinemascope al sobrio, dignitoso, intelligente ritratto del riformatore germanico, le masse hanno espresso la loro netta preferenza per il secondo, riconfermando ancora una volta il problema della qualità e della intelligenza. « From Here to Eternity » di Fred Zinnemann, per citare un altro esempio, è stato visto da un milione di spettatori sino ad oggi. Questo film scarno e con un finale non precisamente lieto, quale Hollywood è andata schivando da anni, ha esercitato un influsso non indifferente sulle anime di quanti hanno potuto vederlo. Il tema e la sua presentazione sullo schermo hanno riscosso le lodi ed hanno provocato appassionanti dibattiti sulla stampa nazionale, a cui hanno partecipato esponenti di ogni categoria, esponendo i loro concetti con sano realismo. Grande attesa il pubblico sta ora riservando a « The Caine Mutiny » diretto da Edward Dmytryk, che verrà fra poche settimane a Broadway. In entrambi i films v'è da notare qualcosa di profondamente vivo, reale e sensibile. Con il suo interessamento ed apprezzamento il pubblico dimostra di voler finalmente pretendere temi moderni, aderenti alla nostra epoca tormentata, forieri di un alto messaggio. Pretesa difficile, ove si consideri che oltre l'ostacolo della mentalità da venditori di cravatte manifestato da molti produttori, v'è da aggiungere il marasma provocato dall'intolleranza politica, dalla censura statale, da reazioni di associazioni che non amano vedere certi problemi affiorare sullo schermo. Esempio di pochi films anticonformisti attualmente ultimati è « Salt of The Earth », un lavoro scritto da Michael Wilson, vincitore dell'« Academy Award » nel 1952 per la sceneggiatura di « A Place in The Sun » di George Stevens, prodotto dal noto « playwriter » Paul Jarrico, diretto da Herbert J. Biberman. Questo film, realizzato per conto della Local 890, International Union of Mine, Mill and Smelter Workers (Organizzazione sindacale tutelante gli interessi dei minatori degli stati del Sud-Ovest) è stato accanitamente attaccato dal Congressman repubblicano Donald Jackson nel Congresso. Jackson ha sostenuto

che il film incitava all'odio di razza, che « rappresentava un nuovo strumento per la Russia », che « in una sequenza del film si mostra il figlio di un minatore di origine messicana battuto col calcio delle pistole », ecc.

Le dichiarazioni del Congressman provocarono una serie di incidenti a Silver City, piccola città di minatori ove si stava girando il film. L'attrice messicana Rosaura Revueltas, vincitrice dell'Oscar messicano del 1951, venne arrestata sotto l'imputazione di aver varcato clandestinamente la frontiera, tecnici e comparse vennero assaliti e fatti segno a sparatorie da bande di Vigilanti, e perfino bombe vennero lanciate contro la sede delle adunanze dell'organizzazione sindacale e l'abitazione di uno dei rappresentanti della unione. Il film, iniziato il 21 gennaio, fu terminato il 6 marzo. Esso non è stato ancora presentato ai pubblici a causa della ostilità dimostrata in alcune sfere. Occorre considerare che « Salt of the Earth » descrive episodi della vita dei minatori di orgine messicana lavoranti nelle miniere del Sud-Ovest americano e sembra che forti interessi da parte dei padroni non gradiscano un film in cui si mostri la preferenza accordata agli americani, a scapito dei latini.

La lotta per la distribuzione del film sarà iniziata fra breve e merita di essere seguita con interesse, per valutare taluni aspetti del mondo cinematografico e delle prospettive al giorno d'oggi.

Per concludere, si può affermare che esistono nel cinema americano tendenze anticonformiste, alquanto larvate in verità, ma pur sempre vitali. Qualcosa del genere v'è da notare per riflesso nel teatro, ove nella passata stagione « The Crucible », storia del cosiddetto « processo di stregoneria » di più di due secoli fa a Salem, nel Massachussets, è stata resa con grande potenza da Arthur Miller, autore del noto « Death of A Salesman », mentre « Camino Real » di Tennessee Williams ha saputo alternare simbolismo e realtà in un mondo sconvolto da paura, ignoranza e fanatismo. Entrambi i lavori saranno presentati in Italia sulla ribalta da Luchino Visconti. Arthur Miller mi ha confidato recentemente che egli spera conseguire in Italia con « The Crucible » lo stesso successo di critica e di pubblico riportato negli Stati Uniti. Sembra inoltre che « The Crucible » verrà ridotto per lo schermo. Miller pensa che un buon regista saprà fare un film che porti inalterato il messaggio « anti-simbolistico » di « The Crucible » ad ogni persona sensibile.

Giorgio N. Fenin

I libri

Bilancio del surrealismo nel cinema [1]

Gli elementi della poetica surrealistica si reperiscono in misura quasi esauriente subito nel primo manifesto di André Breton e non presentano autentici sviluppi lungo il corso di una battaglia che, a considerarla anche nella sua fase ultima di ripetizione ed estenuazione, dura ormai da trent'anni. Procedono da una perdita della « croyance à la vie », alla vita che il senso comune stabilisce *reale*, da un dissolversi della fiducia nei sentimenti, da un fastidio istintivo più che da una crisi sofferta della coscienza morale, da una evocazione dell'infanzia come stagione della vitalità pura, eticamente informe. Da un fanatismo della libertà, dice Breton, come a sintetizzare i motivi della sua rivolta, ma enuncia poi anche la parola esatta: anarchia. Anarchia dell'immaginazione; il rimbaudiano « dérèglement de tous les sens », ove si voglia non tralasciare gli anteriori riferimenti che del resto sono espliciti nel fondatore e teorico della corrente, per la sua volontà di precostituire delle giustificazioni letterarie a un movimento non perciò meno intenzionalmente rivoluzionario: « Il ne tient qu'à lui [all'uomo] de s'appartenir tout entier, c'est a dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne ». Anarchia poichè non vi è attività, dominio delle immagini, ma passivo automatismo psichico, scrittura medianica. Questo, almeno, nelle volizioni programmatiche. Una rinuncia preventiva alla elaborazione s'individua così nell'insofferenza del governo mentale del « romanzo » con le sue istanze di interventi razionali, con la sua necessità di spiegare e sistemare. Stendhal e Dostoevskij,

(1) Ado Kyrou: *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Les Editions Arcanes, 1953, pp. 282, con diverse tavole fuori testo.

France e Proust ne fanno le spese, nelle reazioni di Breton. Una rinuncia, però, e non potrebbe essere diversamente, che non si saprà assolvere per intero, giacchè ogni sintesi lirica racchiude la « storia del cuore umano ». E negare a Eluard, allo stesso Breton, talvolta il raggiungimento della sintesi lirica sarebbe far loro un torto. Anarchia politica, egualmente caratterizzata dallo stesso vandalismo, che trae all'inizio i suoi canoni ideologici da un'accezione estremamente libertaria del marxismo, salvo a costringersi poi nell'organicismo stalinista. Ma la costrizione nel nuovo ambito genererà la rottura, il ripudio e il disfacimento del surrealismo, in blocco.

Per ogni verso, dunque, non si definiscono motivi inediti. Il nuovo consiste nel modo in cui questi temi si pongono, nella violenza coerentemente sostenuta fino a perpetrare lo scardinamento della struttura espressiva. I principi riecheggiano talune esorbitanze irrazionalistiche di eredità romantica e quel tono comune di tanta parte del secondo Ottocento e del primo Novecento europeo, dissociazione etica che travagliò d'una diffusa e sottile inquietudine conducendo le più diverse tendenze allo stesso esito decadentistico ed estetizzante. Ma si orientano e si specificano soprattutto nella professione di freudismo, ossia nell'importanza, per il suo valore di testimonianza umana totale, assegnata al dramma onirico, con le figure onniriassunte dell'impulso genetico, dell'istinto di aggressione e di conservazione. Trasporre in parole e in immagini questo dramma è il compito del surrealista: anche la tecnica meramente verbale si fa in lui evocatoria, psicologica, avendo le parole-oggetti un potere di risonanza che prescinde dal valore semantico loro riconosciuto.

Tuttavia l'intima contraddizione che si annida in ogni forma di irrazionalismo, non manca di svelarsi nelle pagine teoriche del Breton, là dove egli scrive: « De l'instant où il sera soumis à un examen methodique, où, par des moyens à determiner, on parviendra à nous rendre compte du rêve dan son integrité (et cela suppose une discipline de la memoire qui porte sur des générations; commençons tout-de-même par enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pereilles, on peut espérer que le mystère qui n'en sont pas feront place au grand Mystère ». Ora, gran mistero a parte, l'anarchia postulata viene in tal modo inconsapevolmente a negarsi, fissandosi in norme. Si finisce con l'auspicare un procedimento razionaliz-

zante, dal momento che la scrittura automatica nasce da un « esame metodico » compiuto « con mezzi da determinarsi » e ci si arriva a rendere conto del sogno « nella sua integrità » mediante una « disciplina della memoria » che comincia a registrare « i fatti salienti ». Quindi non una celebrazione di quell'inconscio e subconscio che è muto per definizione, ma un tentativo di ampliare lo irradiarsi della consapevolezza nell'espressione, tale addirittura che non è esagerato il sospetto di una possibile riammissione di alcune forme concettualistiche di riproduzione artistica, o piuttosto, di quelle poetiche razionalistiche che si riannodano al filone del « rêve-raison » (Mallarmé-Valéry). Ma è solo un aspetto. Per questo verso, semmai, la concezione delle cose proprie dei surrealisti, propone, pure in un linguaggio molto dissimile, intensamente svecchiato, un raccordo con la tradizione naturalistica (romantico-verista), in quanto ripete apertamente delle risorse « scientifiche » della psicologia certi soccorsi metodici. Di fatto la romantica « volontà di risalire alle sorgenti dell'immaginazione poetica e, quel che è più, di mantenervisi » — che pure, così semplicemente qual è enunciata dal Breton, contiene un elemento volontaristico, riflesso — non è sufficiente a distinguere in via preliminare il surrealismo da tutte quelle tendenze che perseguono l'intimità come originarietà. Basti pensare da un lato, mettiamo, al binomio Mallarmé-Valéry anch'essi dominati dalla pretesa *impasse* della ragione eppure nostalgici di essa, e dall'altro lato dell'ascendenza mistico-irrazionale che costituisce la tradizione comunemente accolta dai surrealisti e indicata nel manifesto: De Sade e Nerval, Lautréamont e certo Verlaine, Rimbaud e Roussel, fino a Tristan Tzara. La peculiarità del surrealismo sta invece nel suo fondamento biopsicologico per cui le fonti dell'immaginazione poetica debbono estrarsi dall'ipogeo di una coscienza naturalisticamente intesa. L'attività artistica, dato che di arte sia più questione, genererebbe la ripercussione meccanica nei nessi e dei rapporti viventi in quel deposito profondissimo, al di qua di una loro istituzione conoscitiva, cioè fuori della trasfigurazione spirituale. Significativi, a questo proposito, gli intendimenti di Robert Desnos, caso limite di pedissequo scolasticismo surrealista. Per lui la surrealtà scaturisce dal « fixes son attention sur des phrases plus où moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent percetibles pour l'esprit san qu'il soit possibile leur découvrir une détermination prélable »: dove la coscienza si mortifica nella misura d'uno stato fisiologico.

* * *

Si sono avanzate le osservazioni che precedono, e si è ridiscusso molto brevemente la « dottrina » surrealista precisata, com'è ovvio, in testi e documenti letterari, perchè Ado Kyrou vede il surrealismo da surrealista, ossia ampliando infinitamente la corrente in categoria totale e, come corollario, riproponendo il giudizio *sub specie* surrealistica di tutta l'attività cinematografica, in mondi in apparenza caotici, ma essenzialmente semplici o semplificati dalla stessa povertà del loro criterio. Ogni opera accennata — e il libro pullula di citazioni velocissime, di panorami e di *raccourcis* — trova la sua valutazione secondo che si presti ad essere interpretata, nel significato complessivo o in alcuni frammenti, come precorritrice del surrealismo, o tale da lasciare congetturare una possibile fraternità o un'implicita polemica. A questi *excursus* sono dedicati due buoni terzi del volume con il risultato di disperdere in una generica accumulazione di riferimenti il determinarsi storico-culturale del movimento e di contrarre in poche pagine la sua disamina, ove si faccia eccezione per qualche rara figura alla quale si attribuisce maggior rilievo (per es. Buñuel). Un risultato che è sovrabbondante e, nello stesso tempo, lacunoso, se non nelle notizie, di cui non manca la profusione anche quando non pertengano strettamente all'indagine, certo nei giudizi. Né vale che l'autore si cauteli dicendoci che il suo libro non vuol essere una « storia »; in effetti ha un andamento saggistico solo nel caso di Buñuel, per il resto presenta una disposizione quasi manualistica ed è concluso da un ottimo indice di film e di nomi, certo non la cosa meno utile del lavoro.

La linea generale è quella dell'ortodossia surrealistica, ossia quella di chi non ha ritenuto, a un certo punto dello svolgimento della propria personalità, di dover operare un moto di transizione verso altre, e meno semplicistiche, teoriche, e si è invece ancorato alla difesa di una purezza di formulazione sostenuta oltre i termini brevi della propria sede storica. Ma neanche a questa difesa ortodossa vorremo chiedere una coerenza, una logica interna: per il surrealista non conta argomentare, conta piuttosto trarre delle derivazioni di carattere immaginoso. La critica — e non si vede perchè confermarle questo nome — per il Kyrou oscilla tra un impressionismo psicologico e una risonanza quasi sensoriale dell'opera: « La critique poétique, frénétique, qui tiendrait compte de tout l'invisible, de tout le mystère d'un film est la seule dont la nécessité se

fasse sentir impérativament. La critique devrait partir de son impression farouchement personnelle, du choc que produit la rencontre de l'objet-film avec le sujet-moi, pour objectiver les beautés cachées » (p. 256). Un insufficiente concetto dell'individuo e della persona presiede a dichiarazioni come queste. In ultima analisi si auspica una critica di tipo estetizzante, sebbene all'estetismo l'A. opponga delle presunzioni polemiche e prenda netta posizione contro il formalismo: « Le *bien écrit* ne doit servir qu'à *bien dire* et la chose que l'on dit détermine d'habitude le choix des moyens; sans cela les moyens ne sont qu'acrobatie gratuite. J'ai d'ailleurs remarqué que tous les grands films sont *bien faits* (...) mais par rapport au contenu » (p. 72). D'accordo; con qualche spostamento più che altro nominalistico, sono proposizioni che potremmo sottoscrivere. Ma il consenso, se ci si allontana da queste cose ovvie su cui il dibattito non ha presa, cede di fronte alla interrogazione dei fini sociali che sommuovono l'asserito contenutismo della surrealtà. Sono fini non sorretti, infatti, da una vera fede poichè il ribellismo di Kyrou, per voler essere integrale, risulta generico e perciò vacuo.

Il libro muove, sin dalla vasta parte, per così dire, introduttiva, dalla identificazione di surrealismo e cinematografo: « Le cinéma est d'essence surréaliste » (p. 7) e « le choc cinématographique qui bouleverse la vie bourgeoise est le choc le plus salutaire que l'homme ait jamais reçu, car il s'agit du même choc que celui du surréalisme » (p. 17). E' vero però che la più massiccia fisicità e tecnicità del mezzo cinematografico, nell'atto di prestarsi meglio agli esercizi combinatori del surrealismo, costituisce una evidente denuncia dei suoi compiacimenti naturalistici e intellettualistici, a contrasto con l'affermata essenzialità dei contenuti. Infatti, se la poesia di Eluard è ricca di un provvido e dolcissimo slancio, se certe pagine di Breton tendono alla condizione assoluta dell'arte, che altro rivelano, al contrario, i più notevoli film surrealistici se non un'oratoria di futili eleganze, un prodigio di suggestioni, di invenzioni, di trovate? Lo stesso automatismo che, sul terreno cinematografico, può trovare la sua manifestazione estrema nel film-collage come la *Rivista surrealista* di Goldfayn e Heisler (quattro articoli-film della durata complessiva di 15 minuti), appare in sostanza un artificio ludico, di provenienza intellettualistica: « Chaque courte bande est réalisée (sans qu'aucune idée de commentaire, de dialogue ou son soit proposée par les deux metteurs en scéne) avec de scénes de vieux films, montées chaque fois de façon diffé-

rente, et des prises de vues directes. Le film terminé, il est offert à un ami qui, librement et sans aucume indication, fera toute la bande-son (dialogue, commentaire, bruitage, musique etc). Le collage son-image fait du film le résultat de la recontre du film-réalisateur avec le commentateur-interprétateur des images qui ne lui appartenaient pas à priori » (p. 206). Sia pure; ma le casualità, l'automatismo non per questo sono di meno il risultato di una serie di predisposizioni e accorgimenti volontariamente operati da Goldfayn e Heisler in un'attività di regia: cioè non sono più, a parlare propriamente, casualità e automatismo.

Mediante l'identità di surrealismo e cinema Kyrou effettua un compiaciuto capovolgimento delle prospettive e delle proporzioni storiche. Ciò non avviene senza qualche utilità. E' noto come la critica vada lentamente liberandosi della fama a buon mercato che aveva fabbricato a tante opere mediocri e meno che mediocri. Non senza una certa ragione si è detto, di recente, che la critica cinematografica è tutta una generosa illusione proprio per la sua facilità nell'attribuire qualificazioni estetiche a tentativi che con la fantasia lirica nulla hanno da spartire. Ora, pur non dividendo *sic et simpliciter* certe *boutades* irritate fino al grottesco, non ci scandalizzeremo se il Kyrou, acceso da furore iconoclastico, liquida sommariamente *The Heiress* di Wyler definendola un « sous-produit pour sous-préfecture déclinante » (p. 27), destituisce Dreyer (p. 94) di ogni qualità positiva solo perchè agita una problematica religiosa, tratta *Brief encounter* come una « petite nullité », il cui successo « honteux » si deve al trucco del monologo interiore impiegato a sedicenti scopi psicologici (p. 218). Se proposizioni simili sono prese per sè, come stimoli di rinnovamento, ad avvertire la cornice estetizzante di molto Dreyer, il limite squisitamente letterario delle trascrizioni di Wyler e certa timidezza e convenzionalità di Lean, il dissidio in lui incomposto tra intimismo e conformismo, suscitano temi di discussione e sono perciò benvenute come quelle che, da modo d'azione surrealistica, da impressioni inizialmente acritiche perchè smarrite nella provocazione di accostamenti estrosi ma gratuiti, nella caricatura, trapassano a veri atti critici. Ma se — ed è tale il senso che hanno nel libro — producono soltanto delle antitesi per fare da supporto a talune sostituzioni non poco strane, valgono solo come atteggiamenti retorici. Di questi contraltari le pagine di Kyrou sono gremite, da Melusina a Frankenstein, dalla rivalutazione dei film a carattere ingenuo e popolaresco, infantil-

mente immaginoso contro i film ambiziosi, letterari, estetizzanti, cerebrali ai più recenti prodotti di un'avanguardia confinata ormai nei gabinetti preziosi dello sperimentalismo. Kyrou, comunque, non giunge a porsi in termini critici il problema del cinema popolare (come fece Gramsci nei confronti della letteratura) e perciò gli sfugge il meccanicismo inerte di quasi tutti i prodotti che obbediscono a quelle istanze della immaginazione, la loro logorabilità da manufatti d'immediato consumo, il loro misero formulario.

L'inserimento del cinema surrealistico nel cinema *tout court* viene fatto a traverso una ricerca di temi cui si attribuisce consustanzialità col surreale: l'esotismo, l'impossibile, ossia il soprannaturale magico e « nero », l'amore, la rivolta, l'umorismo, la lotta contro la religione. Vale a dire quei motivi che varcano la sfera del senso comune, puntando alla cancellazione della presentazione realistica del mondo. L'esotismo non è, per Kyrou, una indicazione geografica (« *L'ailleurs* est aussi bien dans les jungles qu'ici à Paris, sur le Champs-Elysées »), ma l'ubicazione di terre e di climi spirituali, di una condizione ove si riveli improvviso un mondo che ci appare eccezionale, in cui l'ignoto abbia una funzione altrettanto importante del conosciuto e nel quale « nous devons puiser des éléments capitaux pour notre libération » (p. 46).

Il senso del mistero collega l'esotismo al mito dell'impossibile, dal quale il Kyrou, che fa della religione uno strumento di potere della borghesia, esclude quasi degenerazione moralistica ed evasiva il meraviglioso extraterrestre di origine sacrale, il miracolo, la presenza diretta del nume. Molta lode va a *Dracula* e alle altre opere di Ted Browning, al *Figlio di Dracula* di Robert Siodmak, film che, a suo avviso, « dépassent de loin le miévre *Vampyr* de Dreyer et qui, par leur romantisme frénétique, rejoignent et perfectionnent les oeuvres des romantiques allemands et anglais » (p. 94). Del danese Beniamino Christiansen si asserisce che in *Haxan* (*La stregoneria attraverso i secoli*, 1923) film « cauchemaresque et sublime » (p. 8) attinge uno dei più alti punti di arrivo del cinema.

L'onirismo cinematografico detta le fondamenta dell'apostolato surrealistico, assolve la funzione pedagogica di sollecitarci verso il suo sentimento del vivere e le dimensioni del suo sguardo, elimina le discontinuità e le censure sulla memoria attuate dall'interferire della coscienza nella « libertà » del flusso psichico: « L'impression du déja vu, la prémonition sont aujurd'hui les gerbes d'un

air libre que nous lance le cinéma, point de jonction de nos différents états » (p. 89).

Opere quali *Peter Ibbetson* e *Portrait of Jenny* lanciano un ponte tra il mondo del meraviglioso e quello dell'amore. Ma, per Kyrou, che non differenzia l'amore dall'erotismo, e giudica l'amore, come egli scrive, « platonico », nient'altro che una deviazione a sfondo omosessuale, conta soprattutto la potenzialità eversiva dello erotismo, la sua insopprimibile spinta anarchica. Gli vien fatto così di esaltarsi per « ce courant magnétique qui se produit de la femme de l'écran au spectateur et qui sans être une fuite dans l'imaginaire, peut devenir un grand appel d'amour avec une nécessaire conclusion explosive qui identifiera l'image filmique à l'aspect concret et profondément total de la vie » (p. 114). Il tripudio della vitalità naturale celebrato nell'erotismo costituisce dunque il raccordo tra amore e rivolta, tema che pervade tutto il volume.

Inutile diffondersi su una fenomenologia dell'anarchismo perchè esso compendia, come s'è accennato, il verbo della poetica surrealista: « Pourquoi ne pas saper l'équilibre sacro-saint en prenant à la lettre tout ce qui se dit autour de nous (...) en lâchant dans les ministéres les lion des arénes romaines, en détruisant les objets de luxe pour la seule joie de casser, en mettant en pratique dans la vie réelle la liberté du rêve » (p. 99). Può interessare, invece, la riconduzione dell'umorismo alla « révolte », in quanto « la puissance révélante de l'humour nous a permis de nous adventurer dans la vie totale d'où nous sortons les bras chargés d'optimisme révolté, aprés nous être *reconnus* et nous être promis que plus jamais nous ne fermerions les yeux » (p. 160).

Esaurita alfine l'inquadratura tematica, il Kyrou dedica gli ultimi capitoli del libro all'esame della corrente surrealistica propriamente detta. Trovate giustamente le origini del futurismo e del dadaismo, si sofferma sull'opera di Man Ray e di Marcel Duchamp che segna la giuntura col surrealismo. La vera scuola sorta dal manifesto bretoniano del 1924 diede luogo a un'intensa collaborazione in unità d'indirizzo tra letteratura e cinematografia da Artaud a Desnos, Hugnet, Soupault, Dali, Breton, Péret, ai fratelli Prévert, a Max Ernst, Calas, Tanguy ecc. Una circostanziata disamina è dedicata soprattutto ad Antonin Artaud, fra i più ricchi d'ingegno, e consequenziario sino alla follia come Desnos lo fu sino al suicidio. La rassegna non è limitata al cinema francese, pur essendo noto che il film surrealista è soprattutto francese. Buona parte è fatta

alle opere belghe, tedesche, americane, nordiche e di quanti altri paesi abbiano ricevuto l'insegnamento surrealistico. Gran considerazione l'autore ha per *Turay* realizzato da Grass nel 1950 in Argentina, nonchè, naturalmente per il lavoro di Richter, uno dei pochi registi aderenti al surrealismo che abbiano potuto contare su una certa notorietà fra il pubblico.

Un intero e lungo saggio (pp. 211-43) ha per argomento l'opera di Luis Buñuel, con ampie illustrazioni di *Un chien andalou*, de *L'Age d'or*, di *Los Hurdés*, di *Los Olvidados*, di *Subida al cielo*. Tuttavia, anche nei riguardi del regista spagnolo, il Kyrou, più che concretare un giudizio (gli sfugge, ad esempio, quale formidabile affrazione ai dettami surrealistici costituisca, e proprio in senso realistico, l'occhio spietato di *Los Hurdès*) si diffonde in agili e iridescenti descrittivismi in cui il suo abito mentale si riconferma restio all'argomentazione e privo di movimento dialettico.

Vittorio Stella

I film

Il film medio italiano

Vent'anni fa era una forma assai indiretta e larvata di protesta, fra i giovani, evitare accuratamente i film italiani, nella maggior parte dei casi ispirati direttamente, ogni volta controllati e sorvegliati, dagli uffici di via Veneto. Qualsiasi film straniero era giudicato a essi preferibile — fino a che non sopravvennero i film nazisti, e la proibizione del film americano — perchè vi si poteva almeno lontanamente avvertire un barlume della libertà tanto sospirata. Avere qualche debolezza per essi, sarebbe stato giudicato di cattivo gusto, e già si accorreva in folla alle proiezioni della cineteca milanese. L'atteggiamento era forse un po' semplicistico. Comunque giunse improvvisa e sorprendente la fioritura che venne a verificarsi da « Roma città aperta », a « Due soldi di speranza ». Ora gli entusiasmi, per un complesso di fattori, si vanno gradatamente spegnendo, anche se l'apostolato tenace di Zavattini non resta senza frutto, e non lascia indifferenti, soprattutto i giovanissimi. La generazione dei maggiori: Rossellini, De Sica, Visconti — trova notevoli intralci al suo operato, sia all'esterno che all'interno, nelle circostanze pratiche e nella propria coscienza. E la nuova generazione — ormai ricca di elementi che sono giunti alla maturità tecnica dei proprii mezzi espressivi — non sembra avere nè il talento, nè la possibilità pratica, nè la volontà di proseguirne l'opera, anche in tutt'altra direzione. E' un giudizio definitivo che si può dare su di essa? No, perchè spesso si verificano delle maturazioni, come quelle di Rossellini e di De Sica, del tutto imprevedibili. Questa stasi è da attribursi a situazioni concrete, alla direzione politica dell'industria cinematografica? Abbiamo visto in condizioni peggiori nascere un'opera come « 1860 ». Assistiamo a un generale rilassamento delle coscienze? Forse: ma nell'arte cinematografica troppo facili sono le tentazioni, e troppo ben rimunerati i compro-

messi, perchè questo pericolo non sia costante e incombente. Con ogni probabilità, pesa quest'insieme di fattori. E' certo comunque che la produzione di quest'ultimo anno, così orgogliosa delle sue cifre e delle sue compartecipazioni, non offre la possibilità di una considerazione culturale. Dei film che ora verremo esaminando, non si può trattare in una sede critica, nel senso rigoroso del termine. Fanno parte della cronaca, ed entrano nel novero di quella produzione media che dà spettacolo, o divulgando risultati culturali d'altra fonte, o dando una patina di esterno decoro al racconto che suole commuovere pubblici vastissimi, e che trova la sua ragione d'essere in loro determinati meccanismi psicologici.

Il giovane intellettuale italiano sa perfettamente che oggi solo il cinema può dargli contemporaneamente gloria, ricchezza e persino la possibilità di esprimersi artisticamente. Tutto questo per di più può venir realizzato, se gli eventi sono favorevoli, in uno scorcio di tempo relativamente ristretto, cinque o sei anni. Nessun'altra professione, arte, o industria, offre tanto. I più audaci e i più svegli, perciò, non hanno esitazioni. Scendono dalle province, consumano i pasti in via della Croce, e giocano il tutto per il tutto. Ritorneranno in provincia o definitivamente sconfitti, o in cerca di capitali presso gli industriali e gli agrarii del luogo. Questa è in definitiva la loro esperienza, ed ecco perchè i loro film non riflettono una personalità, un'esperienza, un mondo, ma ambizioni che si appoggiano sulla serale consuetudine al film e al più su qualche lettura disordinata: materiale che una trovata di talento, spesso carpita a mezz'aria, ha il compito di rimpastare e di presentare come vergine. Far spettacolo, ossia il film medio, è un'abilità che si acquista appunto assimilando e ordinando con criterio, col fiuto istintivo del gusto degli spettatori e le astuzie dell'orecchiante: ecco perchè abbastanza di sovente il successo economico corona questi spettacoli, e si trova perfino una stampa, o per interesse o con l'ingenua speranza di porgere un incoraggiamento che migliori, disposta a suggellare questi prodotti con le più lusinghiere considerazioni, disposte a parlarne in nome dell'arte e magari di impulsi ideali.

Nella serie di film italiani che la nuova stagione ha recato sullo schermo, per concorde parere, un solo film porta accenti autentici, descrive situazioni e psicologie che hanno un diretto riferimento alla realtà, e non si rifanno ad altri modelli: « I vitelloni » di Federico Fellini. Il suo autore (perchè in questo caso si può parlare di vero e proprio autore) ha una sua ben delineata perso-

nalità, un suo talento umoristico, una sua schietta dote di osservazione realistica (e del resto, già ne « Lo sceicco bianco », tutto questo si poteva constatare: ma pochi allora se ne accorsero, forse perchè era contenuto da una maggiore finezza). Su di un intrigo piuttosto melodrammatico, Fellini innesta il ritratto di un certo mondo, di una determinata condizione sociale fra i giovani della piccola — borghesia provinciale: ritratto che ha il grande pregio di essere dolorosamente vero e vissuto, tanto che il titolo e il problema sono divenuti patrimonio comune nelle conversazioni e nelle discussioni. Indubbiamente, Fellini ha il senso del comico, o, meglio ancora, di un tenero sarcasmo, così come possiede la capacità di rievocare un ambiente e di metterne a fuoco le scottanti alternative, le asprezze di quella vita e la debolezza congenita di certi strati sociali. Il pubblico ha accolto con entusiasmo l'esposizione un po' commossa, un po' cinica, di questa autentica e facilmente riscontrabile « tranche de vie »: la documentazione è sullo schermo sempre di grande efficacia, soprattutto se viene alleggerita da un accorto umorismo. Ma i limiti di quest'analisi — gravata, fra l'altro, da qualche assurdo nel colore e nel romanzesco — restano sempre evidenti. L'esame resta sempre in superficie. E se dovessi classificare questo film nella serie dei fatti culturali, senza quell'indulgenza che largamente s'adopera quando ci si riferisce all'arte cinematografica, non potrei riferirmi che a una gradevole letteratura, derivata, nello stile e nell'arguzia, da taluni scrittori tra romagnoli e marchigiani delle passate generazioni, Panzini e Beltramelli, Puccini e Tombari. Persino in un disordinato ma singolarissimo volume di ricordi di Annibale Ninchi, ricorre questo gusto violento della farsa, un umorismo che a volte è senza pietà. Federico Fellini porta l'eco di questo mondo e di questa visione delle cose, densa di umori e di impulsi. La traduce in un tono più frammentario e giornalistico, ha la battuta ora da rivista teatrale, ora da « Selvaggio » (collaboratore del film è Ennio Flaiano, un tempo scrittore di sottile sensibilità, dal sorriso agro-dolce): può dirsene, in certo senso, un interprete minore. Il cinema, se da un lato rende di pubblico, larghissimo dominio la visione concretatasi in un'opera e presenti in milioni di spettatori gli interrogativi e le immagini che suscita, dall'altro pone tutto questo in termini talmente passeggeri, che rischia di rendere ogni volta effimeri i suoi risultati. Fellini ha esposto la sua materia in una cornice non solo gradevole ma gustosa e talvolta finemente elaborata, restandone

tuttavia all'esterno, salvo forse che nella scena del ballo di carnevale. Le sue brillanti facoltà debbono ancora acquistare un loro fondo di umana riflessione, con il pregio della semplicità. Lo stesso scalpore ha accompagnato presso l'opinione pubblica, « Anni facili » di Luigi Zampa, per le ben note ragioni di censura e di neo-fascismo all'agguato. Inteso come azione umana, come impulso alla moralità e alla sincerità, il film può dirsi senz'altro lodevole, anche se la conclusione non riesce troppo chiara. E' un'opera che indubbiamente fa onore, in senso morale, alla nostra produzione come, per un altro verso, ha fatto onore alla produzione drammatica francese, « La tête des autres » di Marcel Aymé, censurata nel nostro paese, e che siamo ben lieti di veder circolare nelle sale cinematografiche, solitamente così sorde alle migliori aspirazioni dell'animo umano. Ma in realtà non ci troviamo dinanzi che a un brillante, caustico, narrato, « reportage » di costume, paragonabile alle pagine di diario che Vitaliano Brancati pubblica sparsamente. Di rado vi si superano i limiti dell'attualità giornalistica e del moralismo (che si richiama alle buone intenzioni senza indagare le ragioni dell'immoralità o dei pericoli sempre più gravi che la moralità viene a correre) di taluni strati intellettuali di formazione crociana. Per tutto il film, mancano le occasioni di riconoscere scene che abbiano sapore di autenticità: anzi, la sola volta è forse quando il protagonista (fiaccamente interpretato da Nino Taranto) si porta al castello ed assiste all'epica adunata degli ex-fascisti. L'effetto è irresistibile, il grottesco ricorda le più belle pagine di Hacek. In pochi minuti è tratteggiata l'infinita comicità del crollo, la sarcastica nemesi della storia (e il riso, com'è noto, ha la sua origine nel veder improvvisamente diminuiti a un rango infimo quelli che erano, ahimè, gli oggetti di una venerazione collettiva).

Le situazioni e le circostanze di questi « Anni facili » sono quasi sempre viste con una certa sommarietà d'esposizione polemica, che se giova alle intenzioni del discorso, lascia però da parte le esigenze di diretta realtà della rappresentazione artistica. I personaggi sono piuttosto sfumati e generici, le caratterizzazioni sono esteriori, in genere (ma quella del barone siciliano, sembra sorgere dalle straordinarie avventure catanesi celebrate nella narrativa di Brancati). Il film, del resto, è un'invenzione simile in molte particolarità a quella della stampa: non c'è da stupirsi se accolga attualità, *pamphlet*, *reportage*, e romanzi d'appendice, oltre ad aspira-

zioni artistiche. In questo caso, abbiamo un *pamphlet* rivestito da una vicenda con personaggi e intreccio, ed anche se la materia, come del resto qualsiasi materia, poteva prestarsi ad una pittura di costume (la corruzione burocratica non ci ha dato « Il revisore » di Gogol?) con ben altro significato umano, non saremo certo noi a rammaricarci che il nostro pubblico sia indotto una volta tanto, a riflettere e a trarre le sue conseguenze posto dinanzi ad una realtà che magari gli è quotidiana, ma su cui si era, volente o nolente, disabituato ad arrestarsi. Sul piano giornalistico, è anche « Napoletani a Milano » di Eduardo de Filippo. Siamo al pezzo di colore, confortato da moderati sensi sociali.

Non ci sembra che dinanzi alla macchina da presa Eduardo de Filippo si trovi a suo agio, come, durante la sua giovinezza, lo era sul palcoscenico alle prese con i suoi personaggi di « Natale in casa Cupiello » e di « Questi fantasmi ». Anche nella produzione drammatica, ha preso il sopravvento per il suo sviluppo un bisogno di impartire insegnamenti sociali e filosofici che non si accorda affatto con la sua natura, spiccatamente veristica e descrittiva (che trovò i suoi maestri in Di Giacomo e in Scarpetta, in Bovio e in Viviani). Egli è un osservatore crepuscolare, umoristico, affettuoso, della piccola-borghesia napoletana e delle sue angoscie: e attraverso questo substrato autentico, la sua recitazione (e quella di Titina e dei suoi compagni), attraverso questo snodarsi di circostanze, si poteva cogliere il senso di un'epoca, di certi anni, di diffuse miserie, morali e materiali. Ora no. Egli vorrebbe adoperare queste sue facoltà per tracciare parabole, compiere apostolati, assumere un ruolo che non richiediamo in genere all'arte, e tanto meno a quelle che sono le vere qualità della sua arte. « Napoletani a Milano » vuol dire tante cose, in modo confuso, oleografico. Vuole sfatare la leggenda dei « terroni » infingardi e incapaci, vuol esaltare l'unità degli italiani, la bellezza del lavoro. Ottimi propositi, che hanno il solo torto di imporsi totalitariamente al racconto, ai personaggi, agli ambienti. Tutto ha l'aria di essere pre-fabbricato, pre-disposto. Una gradevole esposizione, naturalmente, compiuta con quella diretta esperienza del pubblico che Eduardo de Filippo possiede istintiva, nel sangue. Ma sia la tesi che la macchina messa in moto per giungervi, hanno scarsi pregi di originalità e di schiettezza. Poco che possa dirsi inedito, e che possa profondamente interessare. Eduardo de Filippo deve ancora superare un disorientamento sorto nella sua arte, quando ha sentito l'urgenza di rinnovarsi, di assu-

mere nuovi compiti, il desiderio di averne coscienza, senza perciò poter mettere in atto con chiarezza una nuova volontà espressiva, identificare un oggetto reale per la sua traduzione in spettacolo.

Un gruppo di altri film (che furono esaminati per la selezione di Venezia di cui abbiamo dato conto, o ammessi in margine, o proiettati privatamente in quell'occasione) ha questa caratteristica: da un ottimo spunto, sanno trarre soltanto superficiali risultati di spettacolo, deformando per esigenze o produttive o di censura, o più semplicemente di successo, quelle che erano le possibilità insite in partenza. Lattuada ci ha dato un Verga irriconoscibile, camuffato con abilità ma anche con gusto assai discutibile, ne « La Lupa ». Che la bellezza possa essere fonte di sventura, secoli di narrativa e di poemi ce lo hanno narrato, con effetti commoventi e anche lacrimosi: ma De Santis, in « Un marito per Anna Zaccheo » poteva dircelo con ben altra sensibilità e verosimiglianza. Così, grazie anche all'incapacità forse ineliminabile di Silvana Pampanini di essere attrice, la circostanza, romantica quanto si vuole, ma che può rispondere anche a realtà, assume un aspetto involontariamente comico. E per quello che riguarda « I vinti » di Michelangiolo Antonioni, è vero che anche questa guerra ha portato devastazioni morali di ogni genere negli animi degli adolescenti, ma è anche vero che non basta, per comprenderle e giudicarle, riferirsi a tre fatti di cronaca, ed esporli con distaccata genericità, dall'esterno. L'assunto nonostante le sue pretese morali, si traduce in realtà nella narrazione di tre delitti, così isolati e immotivati nelle loro ragioni, che divengono incomprensibili. I tre registi hanno messo in opera una pregevole maestria tecnica, ognuno a seconda del suo temperamento. Lattuada con un gioco chiaroscurale drammatico ed espressivo, con un montaggio dalla calcolata progressione. De Santis con un piglio volutamente popolaresco e spettacolare che punta sui grossi colpi di scena, sulle caratterizzazioni violente, sui nudi in audaci prospettive, con abilità di messa a fuoco, che spesso scivola nell'urlo della « sceneggiata ». Antonioni possiede indubbiamente una vera scienza espressiva dell'ambiente. Soprattutto nell'episodio francese e in quello inglese del suo film (che pone in tre diversi stati europei lo svolgersi dei tre delitti giovanili), egli sa creare il tono autentico del mondo in cui vivranno i suoi personaggi, e il loro ritmo interiore (anche se a volte abusa del montaggio interno). La fotografia dei suoi film è sempre significante, coerente al suo compito. Meno l'immaginazione dei fatti umani, anche se non mancano a

questo regista le preoccupazioni psicologiche. Direi in definitiva che ancora non ha saputo dare un fondo di riferimenti reali e necessari agli scenarii elaborati per la sua direzione. Le situazioni che egli evoca hanno una struttura, nell'immaginazione creatrice, di genericità e di improbabilità. Non si riconoscono.

Lattuada ha reso il potente realismo di Verga, melodramma a tinte di cartellone, con gusto composito e floreale, aggravato dalla presenza di attori che o stonavano per la loro incongruenza naturale con la materia (una svedese e un'algerina per raffigurare due meridionali: come se dal meridione fossero improvvisamente scomparse le donne) o per la loro confessa inettitudine ad esprimere un qualsiasi personaggio, fosse anche loro stessi (Ettore Manni, e gli altri). Folco Lulli, è attore, certamente, purchè non creda di esserlo in una forma inaccettabile sullo schermo, come una prepotenza da *grand-guignol.*

Il film di De Santis è il più povero anche come risultati formali, ed è il tentativo di raggiungere l'efficacia e la schiettezza — talora simpatica — di certi drammi popolari. Io sono un ammiratore della « sceneggiata »: ma quando la fanno in modo autentico, credendoci, non quando la si vuol rifare da intellettuali, per ottenere un successo di pubblico (che del resto non è così sicuro, quando lo si cerca). Ho visto il film con un pubblico popolare, di operai, ad Empoli. I segni di insoddisfazione erano evidenti, nonostante le bellezze fisiche di Silvana Pampanini, viste o intraviste. Può darsi anche che gli incassi siano alti. Non sono informato al riguardo. Ma in quella proiezione ebbi a percepire nettamente come fosse avvertita da chiunque la falsità della vicenda, e la pesantezza della sua trasformazione in immagini. Ancora una volta, le intenzioni giocano di questi scherzi. L'errore è sempre di voler essere, di calcolare, invece che di contare anzitutto sulla propria schiettezza e su dirette esperienze.

Diversi giovani registi, di cui si sapevano gli ottimi propositi e si speravano buone qualità, hanno debuttato con film che è bene, per carità patria, non nominare addirittura, e non tanto per loro deficienze tecniche o per velleità non raggiunte — tutto questo sarebbe scusabile — quanto perchè in essi li si vede far concorrenza malamente al peggior mestiere, senza un briciolo di originalità, senza un qualsiasi tentativo di espressione.

« Il sole negli occhi » di Antonio Pietrangeli, però, costituisce un'eccezione. Anche qui lo spunto è ricco di possibilità. La vita e

il destino delle cameriere si sarebbero prestati ad analisi ben più approfondite e interessanti, a riflessioni di ben altra portata, sul modo di vivere delle classi agiate. Pietrangeli si è contentato di tracciare un racconto gradevole e inoffensivo, che va dall'umoristico al lacrimoso secondo una formula spettacolare che si sa aver sempre fortuna, ma con una semplicità e una verità di ripresa che seguono i migliori insegnamenti del neo-realismo e fanno a volte dimenticare la scialba vicenda. Un'occasione perduta come film. In compenso, un regista senza presunzione, uno svolgimento a cui si assiste senza fastidio, corretto e lineare, con osservazioni autentiche.

Il bilancio come si vede, non può dirsi attivo. Troppi fattori condizionano l'attività del regista cinematografico per consentirgli di esprimersi liberamente, e d'altra parte, troppe tentazioni lo assalgono. Le costrizioni sono molte, è vero, ma la resistenza non è certo molto forte. In verità, manca fra questa nuova generazione di registi italiani, una vera maturità interiore, una salda coscienza artistica. Che tuttavia hanno ancora modo di formarsi.

Vito Pandolfi

UN MARITO PER ANNA ZACCHEO

D. F. D., 1953 - *Produttore*: Domenico Forges Davanzati - *Regia*: Giuseppe De Santis - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini, Giannetti, Laurani, Puccini, Petri e De Santis - *Fotografia*: Otello Martelli - *Scenografia*: Carlo Egidi - *Musica*: Goffredo Petrassi - *Interpreti*: Silvana Pampanini, Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Umberto Spadaro, Monica Clay, Anna Galasso, Dora Scarpetta, Agostino Salvietti, Edoardo Imperatrice, Carletto Sposito - *Origine*: Italia.

LA LUPA

Ponti De Laurentis, 1953 - *Regia*: Alberto Lattuada - *Soggetto*: dal racconto omonimo di Giovanni Verga, elaborato da A. Lattuada - *Sceneggiatura*: A. Lattuda; Ennio De Concini, Antonio Pietrangeli, Luigi Malerba; Ivo Petrilli - *Fotografia*: Aldo Tonti - *Scenografia*: Carlo Egidi - *Musica*: Felice Lattuada - *Interpreti*: Kerima, May Britt, Ettore Manni, Giovanna Ralli, Mario Passante, Ignazio Balsamo - *Origine*: Italia.

IL SOLE NEGLI OCCHI

Titatuns Film-Costellazione, 1953 - *Regia*: Antonio Pietrangeli - *Soggetto*: A. Pietrangeli - *Sceneggiatura*: A. Pietrangeli, Suso Cecchi D'Amico - *Fotografia*: Domenico Scala - *Interpreti*: Gabriele Ferzetti, Irene Galter, Paolo Stoppa, Pina Bottin, Maria Dossena, Aristide Baghetti, Scilla Vannucci, Nicoletta Capatondi - *Origine*: Italia.

I VITELLONI

Peg Film - Cité Film, Paris, 1953 - *Regia*: Federico Fellini - *Soggetto e sceneggiatura*: F. Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli - *Fotografia*: Otello Martelli, Luciano Tra-

satti e Carlo Carlini - *Scenografia*: Mario Chiari - *Musica*: Nino Rota - *Interpreti*: Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Riccardo Fellini, Leonora Ruffo, Leopoldo Trieste, Carlo Romano, Lida Baarova, Arlette Sauvage, Jean Brochard, Paola Borboni, Enrico Viarisio, Vira Silenti, Maja Nipora, Claude Farrere, Achille Majeroni, Silvio Bagolini, Gondrano Trucchi, Franca Gandolfi - *Origine*: Italia.

ANNI FACILI

Produzione: Ponti-De Laurentis - *Distribuzione*: Paramount - *Regia*: Luigi Zampa - *Soggetto*: Brancati - *Sceneggiatura*: Brancati, Amidei, Talarico, Zampa - *Scenografia*: Piero Gherardi - *Fotografia*: Aldo Tonti - *Interpreti*: Nino Taranto, Clelia Matania, Gino Buzzanica, Giovanni Ralli, Armenia Balducci, Gastone Tinti, Alberto Sorrentino, Gino Cavalieri, Alda Mangini, Checco Durante, Guglielmo Inglese - *Origine*: Italia.

I VINTI

Produzione: Costellazione - Soc. Gener. Cinematographique - *Distribuzione*: Fox - *Regia*: Michelangelo Antonioni - *Soggetto*: Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Fabbri, Vasile - *Sceneggiatura*: Antonioni, Cecchi, Fabbri, Vasile, R. Nimier - *Fotografia*: E. Serafin - *Musica*: Giovanni Fusco - *Interpreti*: Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Patric Baar, Peter Reynolds, J. P. Mocky, Annie Noel, Evi Maltagliati, Edward Cianelli, Etchika Choureau - *Origine*: Italia.

NAPOLETANI A MILANO

Produzione: Virtus-Volonteri - *Distribuzione*: Cinefilm - *Soggetto e sceneggiatura*: Eduardo De Filippo - *Regia*: Eduardo De Filippo - *Interpreti*: Eduardo De Filippo, Anna Maria Ferrero, Frank Latimore - *Origine*: Italia.

Elementi per una bibliografia ragionata

di Ch. S. Chaplin

Sezione seconda: storiografia e saggistica[1]

43 - MANVELL, R., *Film*, Penguin Books, London, 1946.

L'apporto di Ch. all'arte del cinema consisterebbe nella sua « superiore arte della pantomina » e in « una umana visione ch'egli, come Griffth, deriva dal diciannovesimo secolo ». Ma alla fine, quel che più conta « è l'insolente fantastico carattere del clown, nella scia della tradizione della commedia dell'arte ».

44 - CHARENSOL, G., *Grandeur et décadence de Charlie Chaplin*, in *Renaissance du Cinéma Français*, Sagittaire, Paris, 1946, pag. 144-146.

« Dopo *La febbre dell'oro* Charlie Chaplin non fa altro che decadere: lentamente con *Circo* e *Le luci della città*, più velocemente con *Tempi moderni* e *Il dittatore* ». La causa di questo declino consisterebbe nel fatto che « a un primitivo certi temi sono, per forze di cose, vietati. Giotto non è men grande di Michelangelo, tuttavia non ha mai pensato di dipingere *Il giudizio universale* sulle volte di qualche Cappella Sistina. Già ci parve che con *Tempi moderni* Chaplin s'avventurasse su una strada che non era la sua. Dopo *Il dittatore*, non si può più dubitarne, nonostante le prodigiose trovate della prima parte del film »: all'a. spiace in particolar modo l'assenza di « quell'arte d'allusioni, di suggestioni », di cui Ch. gli pare privo dalla *Febbre dell'oro* in avanti.

45 - CHARENSOL, G., *Charlie Chaplin*, in *Panorama du Cinéma*, Jacques Melot, Paris, 1947.

Nuova edizione, rifusa e aumentata, di un libro di storia del 1935, *40 ans de cinéma*, Editions du Sagittaire, Paris. L'a. sottolinea la presentazione di *L'opinione pubblica*, film che « lentamente sconvolge tutte le concezioni stabilite. Nulla di brutale, ma un capovolgimento dei valori, il porre in primo piano la sola cosa che conti: l'umanità, la vita interiore. Poco dopo il trionfo di Chaplin è completo con *La febbre dell'oro* ».

Da pag. 47 a 51, un paragrafo è dedicato a Ch., del quale l'.a loda « i procedimenti allusivi » che sarebbero « alla base del linguaggio di Chaplin ».

4o - ARTIS, P., *Histoire du cinéma americain*, Colette d'Halluin, Paris, 1947.

A pag. 27 e seg., sul problema del sonoro in Ch., con citazione dell'opinione espressa al riguardo sul *Sunday Chronicle* da W. Churchill, favorevole al muto e avversa al parlato. L'a. considera i film sonori di Ch., da *Luci della città* al *Dittatore*,

(1) Vedi fasc. n. 9, settembre 1953, e n. 12, dicembre 1953, di questa stessa rivista.

opere di decadenza rispetto alle precedenti, e valide soltanto per i frammenti fatti « alla vecchia maniera di Charlot ». Del *Dittatore* è detto che « indubbiamente bisognava scorgervi una vendetta personale di Charlot, un ritratto gigantesco del quale sovrastava, nel 1938, l'entrata di una esposizione antiebraica di Berlino ».

47 - SOLLIMA, S., *Cinema in USA*, A. V. E., Roma, 1947.
A pag. 24-25, 37-38, 68 e altrove, brevi accenni alla storia del regismo chapliniano. L'a. pone in evidenza come nei film della serie First National vi sia « il precisarsi di una vivissima coscienza sociale », e come *L'opinione pubblica* sia film ispirato a « criteri realistici molto lontani dalla mentalità di Hollywood ».

48 - PASINETTI, F., *Filmexicon*, Filmeuropa, Milano, 1948.
A pag. 273-274, filmografia di Ch., con i titoli delle edizioni originali.

49 - BARBARO, U., *Capovolto cosa rappresenta?*, in « Vie Nuove », III, 16, Roma, 18 aprile 1948, pag. 16.
Per Ch., « individualista anarchico e disperato », « il senso di disfatta e di decomposizione (rimane) indissolubilmente legato all'idea dell'amore ». « Un simile senso di piccolezza e di disfatta, di perdizione e di disperazione è costante in Charlot, anche di fronte alla società: e la sua origine è questo complesso d'inferiorità dinanzi all'amore... Ce lo dicono sopratutto i suoi film, poemi ed inni all'irraggiungibile eterno femminino ». Anarchico sentimentale e intellettuale, Charlot è condannato alla solitudine e la sua forza, come artista, è la critica e la condanna spietata, che in ogni suo film trova nuovi motivi e nuova efficacia, della società borghese. Vane le aspirazioni ideali: oggi la sua asocialità non si placa (come nel *Kid*) nel sogno di un'umanità paradisiaca dove anche ai bambini ed anche ai poliziotti siano spuntate ali d'angelo. Oggi (*Monsieur Verdoux*) *anche* il possesso dei beni della terra e della donna sono povera cosa. Charlot fuggiva alla vista dei poliziotti; oggi i poliziotti tremano dinanzi a lui; le donne ridevano di lui e oggi se lo contendono, lo amano, lo temono, svengono al suo apparire. Ma il mondo, esteriormente capovolto, non cambia. Nulla vale nulla: e Verdoux si fa condannare. Come un suicida. Che resta in questo nulla pauroso? Una grande opera d'arte, tra le più alte di Chaplin. In cui il suo talento di regista supera perfino quello di attore come già ci dimostrò, a suo tempo, nel perfetto *Una donna di Parigi*. E resta quello sguardo freddo e implacabile a denunziare le miserie e le ignominie di una società senza giustizia. Resta una lezione solenne, per chi la intenda: il fallimento di ogni individualismo, la necessità e la fatalità di una società collettivistica ».

50 - CHIARINI, L., *Parabola di Charlot e di Chaplin*, in « Bianco e Nero », IX, III, Roma, maggio 1948, pag. 12-22; e in *Il film nei problemi dell'arte*, Ateneo, Roma, 1949, pag. 171-187.
« Dalle primissime comiche all'odierno *Monsieur Verdoux* (i) film (di Ch.) costituiscono un'opera sola: sono i capitoli o i canti che dir si voglia di un unico grande romanzo di un poema cinematografico. In questa vasta parabola, noi possiamo fissare tre momenti: nel primo l'autore dà vita al personaggio, lo segue nelle sue avventure, lo sorregge e, insomma, dietro l'immagine si avverte la sua presenza arguta e paterna (è il periodo delle prime comiche)... Nel secondo momento l'autore si identifica perfettamente col suo personaggio: le due esperienze si fondono e si arricchiscono a vicenda in una perfetta unità... Da *Vita da cani*, che è del '18, fino a *Tempi moderni*, che è del '35... Anche *L'opinione pubblica*... non segna un'eccezione... è un racconto nel grande romanzo che non ne guasta l'armonia, come la novella del pastore intercalata nel *Don Chisciotte* .Nel terzo momento, che ha inizio col *Dittatore* e di cui *Monsieur Verdoux* segna una crisi evidente, il personaggio si distacca dal suo autore, forte di una esperienza e di una vita propria, e riesce a vincere e vivere per la divina forza della fantasia, imponendosi allo stesso Chaplin e ai suoi filosofemi ». Questa periodizzazione è esemplificata da un panorama della biografia e della creazione di Ch., e pertanto *Vita da cani*, *Idillio ai campi* e *Charlot soldato* « segnano il momento della perfetta identificazione tra creatore e creatura, sono, forse, l'accento di più alta poesia.... ». Quale causa della decadenza del terzo momento indicato il fatto che « Chaplin

non ha capito la filosofia di Charlot, quella che ha sempre determinato il suo modo di vita... Sicchè, oggi, noi possiamo... difendere Charlot nei confronti di Chaplin a proposito del tanto discusso *Monsieur Verdoux* ». Quest'ultimo è analizzato sulla falsariga del contrasto Chaplin-Charlot, e cioè del contrasto tra morale « negativa (di sola denuncia della società capitalistica) » e « positiva (di resistenza al male e fiducia di riuscire anche se l'individualismo non riesce a farla uscire da questo sforzo disperato e solitario) », e del continuo riaffiorare, dice l'a., di Charlot nel suo « contrario » Verdoux. Il giudizio finale è: « Il film conserva la poesia di Charlot, il ritmo, la vivezza espressiva cinematografica che questo sa dargli, ma manca della coerenza stilistica e dell'unità delle opere migliori proprio perchè si avverte questo distacco tra autore e personaggio ».

Il saggio è discusso su « Cinema » da P. Baldelli (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 157).

51 - LEPROHON, P., *L'evolution artistique de Chaplin*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 4.

Sintesi della parabola chapliniana, condotta sulla falsariga della teoria bergsoniana del riso: dapprima un comico delle forme, al quale s'aggiunge un comico del movimento che si sviluppa nel balletto, questo però sulla base di osservazioni tratte dalla realtà: onde una fantasia costantemente umana. Col periodo Mutual si ha una svolta, « nella comicità penetra un'azione drammatica », ma « comicità ed emozione non si uniscono ma si sovrappongono, recitano una specie di balletto a due ». In tal modo è superata la comicità della forma, « Charlot si è trasposto dal tipo nel mito ». « L'apparenza comica gradatamente sparisce, resta l'emozione ». « Quest'evoluzione », dice l'a., « rivela la natura profonda del genio di Chaplin, che è per natura generoso e non crudele. La maggior parte dei grandi umoristi è gente crudele. L'ironia ignora la pietà. E', per necessità, insensibile. Chaplin invece, giudica, critica, stigmatizza, ma si commuove. E, al tempo stesso, ci fa ridere, e *ci* commuove ».

52 - NEERGARD, E., *Diktatoren - et farvel til en stil*, in « Film 48 », I, I, Kobenhavn, gennaio 1948, pag. 18-20, 2 ill.

53 - VERDONE, M., *Elementi per uno studio sulla psicologia di Charlot*, in « Bianco e Nero », IX, III, maggio 1948, pag. 66-72.

Ricerca a sfondo psicanalitico sull'« atteggiamento ambivalente » di Charlot, « uomo-angelo » e « uomo-diavolo » insieme, che prende lo spunto dal processo Pétiot e dal *Verdoux*. L'a. produce numerosi esempi della « crudeltà » di Charlot e della sua insincerità, e del senso di colpevolezza di cui sono pervasi i suoi film: « La vista di una guardia, in ogni film, lo fa fuggire d'istinto, *anche se non fa nulla*. I poliziotti sono i suoi bersagli prediletti: li beffa, li colpisce allo stinco, essi si urtano e cadono mentre lui sguscia via ». Questa posizione verso le « forze dell'ordine » « d'altra parte può anche essere la paura ereditaria del pover'uomo, dell'angelo che teme di essere colpito da tutti, e massime dalla giustizia umana ». Rispetto all'umanità, Charlot è buono « con le donne che scopre », con gli altri invece è crudele (in *Charlot boxeur, Charlot sarto, Vita da cani, Charlot emigrante, Charlot soldato, Charlot all'autodromo*). Poi, « negli ultimi film Charlot invecchia e sente maggiormente la gioia del piacere crudele. C'è un secondo personaggio che nasce in lui invincibilmente: un borghese anche questo, un piccolo uomo come lo era Hitler... Forse si tratta della *belva* che può rivelarsi in ogni piccolo impiegato e anche nel *conte*, purchè siano trafitti dall'odio e dal male ». Secondo l'a. l'ultimo Ch. sarebbe caratterizzato da una « singolare predilezione per i criminali. Prima Hitler per farne Hinckel; poi Landrù per Verdoux... Forse questa predilezione è una perversione sessuale... ». Segue un parallelo Chaplin-Landrù-Pétiot. Ch. « rinunziando alla sua leggenda, a *San Charlot* come *possibilità*, tendeva — attraverso l'esperienza Hinckel — a diventare nella *realtà* cinematografica Chaplin, cioè Verdoux, cioè Landrù ». L'a., a suffragio della propria tesi, cita frequentemente le note di F. Timmory (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 123) e il libro di May Reeves (cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 15). *Monsieur Verdoux* è interpretato come un risultato dell'odio di Ch. per le sue prime mogli: « ha tutta l'aria di essere una vendetta contro le mogli insecchite, imbruttite, invecchiate ». Con la sua contraddizione « angelo-diavolo », con la sua concezione del bene e del male, e del

peccato, Ch., secondo l'a., « riesce sorprendentemente ad avvicinarsi alla posizione puritana di Hawthorne nella *Lettera scarlatta*, il cui concetto di *colpa* precede ma resta ben distante da Sartre, cioè dalla *colpa* moderna ».

54 - BARDECHE, M. & BRASILLCH, R., *Histoire du cinéma*, André Martel, Paris, 1948.
Terza edizione, ampliata e rifusa, della *H. du cin.* edita da Robert Denoel a Parigi nel 1935 prima e nel 1943 poi.

Da pag. 84 a 86, paragrafo su « L'esordio di Charlot », le cui prime opere sono definite volgari e mediocri: nel periodo Essenay Ch. non è che un clown; da pag. 112 a 119, paragrafo che va fino a *Charlot soldato*. E' citato un attacco a Ch., nel 1916, di Jean Yvel (« Charlot non è attor comico: è un burattino da mercato da due soldi... Ah, quanto siamo lontani dall'arte sciorinata da Prince nei suoi Rigadin! ») Per gli a., film del periodo Essenay sono ancora « degli studi clowneschi » ma già « meno grossolani » dei precedenti. Una svolta nell'opera di Ch. è ritenuto, con *L'emigrante*, *Vita da cani*, « il film di Charlot tipico, il film completo », ma anche dinnanzi a *Charlot soldato* gli a. si domandano « se Charlot ha mai fatto qualcosa di molto meglio ». Questi film indicano che ormai « l'arte di Chaplin è completa ». Gli a. la spiegano, anch'essi, con le formule bergsoniane; Ch., lo definiscono « il solo eroe popolare e universale creato dalla nostra epoca ». Altro paragrafo su Ch. è quello da pag. 193 a 199, che tratta del periodo che va fino a *L'opinione pubblica*. Gli a. lodano *Idillio ai campi* ma fanno delle riserve sul *Monello*, nel quale scorgono delle « rivendicazioni sociali, un poco alla maniera di Griffith », e al quale preferiscono *Il pellegrino*, e sopratutto *L'opinione pubblica*, che definiscono una lezione di classicismo. Da pag. 270 a 272, sulla *Febbre dell'oro* e *Il circo*: il primo film è « forse il capolavoro del cinema universale »; da pag. 299 a 230, su *Le luci della città*, ritenuto frammentario, con citazione di *The suicide*, breve film inedito segnalato dal Florey. Da pag. 387 a 389, su *Tempi moderni*, ritenuto frammentario anch'esso e interpretato, fascisticamente, come « una rivendicazione contro il mondo moderno, americano o bolscevico ». Infine a pag. 439-440, su *Il dittatore*, interpretato e stroncato, pur con la riserva di « alcune ammirevoli trovate », secondo il razzismo e fascismo: « quelle immagini strane, quell'ambiente arbitrario era l'ultimo ricordo del ghetto. Mezzo secolo di teatro yiddish vi si esprimeva per l'ultima volta. Era invero, ridotto alle proporzioni di una scenografia di Guignol, il ghetto di New York... ».

55 - LAPIERRE, M., *Le cent visages du cinéma*, Grasset, Paris, 1948.
Di Ch. si parla da pag. 353 a 357, e da 392 a 393. L'a. considera Charlot « un uomo, null'altro che un uomo, posto di fronte alla società. D'un lato tutta l'organizzazione sociale « civilizzata » con i suoi molteplici mezzi di coercizione, dall'altro un vagabondo che altro non ha se non il suo cuore, l'immenso cuore », e che « è sempre *Monello*, nel *Pellegrino* (dove « il candore del forzato evaso si contrapponeva all'ipocrisia dei predicatori ») nelle *Luci della città*, dove Ch. « ha dato un'eccellente satira delle relazioni sociali, dei rapporti tra le classi »; in *Tempi moderni*, critica dell'industrializzazione ad oltranza, del « terribile macchinismo creato dalla società capitalistica ».

56 - ZÙÑIGA, *A.*, *Una Historia del Cine*, ed. Destino, Barcellona, 1948
Nel vol. I, cap. I, da pag. 61 a 63, paragrafo sul periodo Essenay e Keystone. A pag. 74, una lista dei titoli spagnoli dei film di Ch.

Al cap. II, da pag. 91 a 101 su Ch. alla Mutual e citazione, da pag 95 a 100, dell'articolo chapliniano *Il mio segreto* (cfr. Parte prima, n. 1). Nel cap. III, a pag. 224-227, sul *Monello, Giorno di paga* e *Il pellegrino;* da pag. 227 a 232 su *L'opinione pubblica;* da 270 a 271, su la *Febbre dell'oro;* a pag. 293-295, sul *Circo* e *Le luci della città*. Nel cap. V, a pag. 400-402, su Ch. e il sonoro.

Nel vol. II, a pag. 270, sotto il titolo « Chaplin y la politica », su *Tempi moderni* e *Il dittatore.*

57 - LEJTES, A., *Talant i mirovossrenie (kvoprosu o tvorceskom puti Carlie Caplina)*, in « Novij Mir », XXIV, 5, Moskva, maggio 1948, pag. 268-292.
Nella prima par., « Di che cosa si tratta », l'a. analizza la situazione attuale dell'arte americana, e la condizione in essa degli artisti democratici. « Delle difficoltà che essi incontrano su loro cammino, delle difficoltà di ordine non solo esterno ma anche inte-

riore, dei loro successi e insuccessi » egli intende parlare, prendendo come esempio Charlie Chaplin.

Nel II par., « Nella fabbrica del riso ». « Del ridicolo e del serio », l'a. analizza gli esordi di Ch., nel quadro del suo tempo, in cui « la cinematografia americana si sviluppava con ritmo veloce come una delle più potenti branche dell'industria » e in cui « qualsiasi talento artistico era considerato dai businesman da un solo punto di vista: come una materia prima utile per l'industria cinematografica ». Così Mack Sennett « non pensò affatto ad incoraggiare le capacità artistiche di Chaplin ma decise che il talento di questo giovane attore poteva essere facilmente coniato in una smisurata quantità di dollari ». Così Ch., sottoposto ad un ritmo di lavoro massacrante, divenne, alla Keystone, « una rotellina meccanica della "fabbrica del riso" », ma « tutto il suo essere di artista geniale protestava organicamente contro questo ruolo », tanto più che egli « seguendo la reazione degli spettatori, per lo più accettava non tanto la legge « fisiologica » quanto la legge « sociologica » del riso ». Così Ch. lottò per avere libertà creativa, e quando passò alla Essenay, cominciò a costruire il proprio personaggio. « Da allora... ogni volta Chaplin metteva nella sua " maschera " un contenuto sempre più profondo, ma la maschera rimaneva immutata. Rimaneva immutata la realtà che si presentava attraverso questa maschera. Rimaneva immutata la « vita da cani » cui era costretto il suo eroe, e gli sforzi di quest'ultimo per conservare il senso di umanità e di dignità umana ». Ch. dunque « entrò in conflitto con quest'espressione del capitalismo che era la " fabbrica del riso " » e si incamminò sulla via della comicità capace di « illuminare la realtà ». Ciò non gli riuscì sempre: « Solo nei suoi film migliori — *Le luci della città* e in modo particolare in *Tempi moderni* — egli fu capace di creare delle sequenze veramente straordinarie, sequenze che danno un'immagine acuta della civiltà capitalistica e ne svelano la reale sostanza ». Ma in generale, osserva l'a., nei film di Ch. più che di « comicità illuminatrice » è dato osservare una « tristezza illuminatrice ». Ciononostante, mentre tutti gli altri grandi comici della storia del cinema sono scomparsi, Ch. è rimasto attivo, a causa del realismo dei suoi film, del fatto che egli parla e sa parlare « al cuore e all'intelligenza di milioni di spettatori ». Nel III par., « Figura e realtà. L'omino e la grande epoca », l'a. critica la letteratura occidentale su Ch., specie per la sua tendenza alla « caccia di paralleli letterari », al suo « delirio di esaltazioni ampollose »; osserva come Ch. abbia portato il suo personaggio attraverso gli ambienti del capitalismo, ma altresì come vi sia qui, in Ch. una contraddizione: « Nel suo personaggio non vi era concretezza storica. Vi era concretezza sociale. In esso l'artista pose una grande passione umana. Ma il personaggio di Chaplin non si urta con avvenimenti realmente storici. E' come se niente accadesse al mondo. Come se i movimenti che accadono nella storia non avessero alcuna influenza sulla figura da lui creata ». « Chaplin non aveva quella larga comprensione della realtà storica, che lo avrebbe aiutato a scoprire la realtà attraverso il carattere: perciò egli, di film in film, elaborando il suo personaggio, oscilla tra il carattere e il simbolo immateriale ». Altra contraddizione in Ch. è quella « tra il suo senso artistico e il suo sentimento civile ». Si giunge così al *Dittatore*, il cui discorso finale è però, secondo l'a., « ancora astratto e sentimentale », perchè già esisteva concretamente « il mondo in cui gli uomini sono al disopra dell'avidità, dell'odio e della crudeltà », la società socialista. Anche nel *Verdoux* l'a. ravvisa « umanesimo astratto », e di questo tratta nel quarto par., « Morale e affare. Dell'orribile e del ridicolo ». Verdoux nel film appare « contemporaneamente su tre piani, come simbolo, come figura realistica, come ideologo », e ciò è fonte di grave confusione; ma l'a. critica sopratutto il fatto che Ch. solleciti la simpatia dello spettatore per il suo personaggio poichè « l'umanesimo astratto dell'artista qui si trasforma nell'umanesimo dimostrato dal suo personaggio ». Nel V par., « Talento e concezione del mondo », l'a. osserva come Monsieur Verdoux corrisponda a un tipo umano già definito da Lenin come « il piccolo borghese inferocito per gli orrori del capitalismo », « fenomeno sociale proprio, come anche l'anarchismo, di tutti i paesi capitalistici », e che ha come conseguenza un rivoluzionarismo incostante ed infruttuoso, facile a mutarsi in sottomissione, apatia e fantasticheria. L'a. critica questa concezione del mondo poichè « una concezione del mondo di questo tipo, che scintilla di falso radicalismo, è il più terribile pericolo per alcuni artisti dell'occidente che sinceramente protestano contro la struttura capitalistica, ma che divagano, nella loro protesta, con un isterismo che confonde la coscienza e indebolisce la volontà ». Per non aver tenuto conto di questo problema, l'a. critica i saggi dell'antologia *Carles*

SpenserCaplin, definisce gli articoli di Kosinzev e Jutkevic (cfr. Parte seconda, Sezione seconda, n. 37 e n. 38) « degli articoli-brindisi sui generis, in cui le esclamazioni esaltate, gli epiteti entusiasti e i patetici paragoni storico-letterari tengono lontani i lettori da qualsiasi problema concreto dell'arte contemporanea », e critica in particolar modo le concezioni borghesi di M. Bleiman (cfr. anche Parte seconda, Sezione quarta, n. 144).

58 - AGEE, J.,*Comedy's Greatest Era*, in « Life », 7, 7, New York, 26 settembre 1949, pag. 48-59, 37 ill;. col titolo *L'epoca d'oro della Commedia Cinematografica*, trad. it. di Paola Ojetti, in « Bianco e Nero », XI, 4, Roma, aprile 1950, pag. 52-70; un estratto dal titolo *L'epoca d'oro del film comico* in « Cinematografo », I, Roma, novembre 1951, pag. 4-9.

Saggio sul cinema comico americano del periodo muto, un paragrafo del quale, *Il vagabondo*, è dedicato a Ch. del quale è detto che « tra tutti i comici era quello che lavorava più profondamente e più abilmente nell'intento di realizzare quel che un essere umano è e ciò che un essere umano combatte », e che « Chaplin ottenne l'ilarità meno dai gags o dallo sfruttamento di essi in un senso normale, che attraverso il suo ingegno per quella che si può chiamare *inflessione*, cioè la perfetta e mutevole sfumatura dei suoi atteggiamenti fisici ed emotivi nei confronti del gag stesso ».

59 - RAYNOR, H., *Chaplin as Pierrot*, in « Sequence », 7, London,, primavera 1949.

Si tratta, ovviamente, « non del romantico *Pierrot lunaire*, ma del *Pierrot delle strade* ». L'a. constatata la novità degli elementi clownistici di Ch. traccia un paragone con i Marx Brothers, i quali distorcono la realtà mentre Ch. la riflette negli elementi che più gli paiono significanti, e opina che dal *Verdoux* si tragga l'impressione della impossibilità del clown a far tragedia perchè « Amleto è il Massimo Comun Multiplo di un certo complesso di qualità, mentre il clown è il Minimo Comun Denominatore del genere umano ». Col *Verdoux, dice* l'a., siamo piuttosto all'infanzia dell'arte, in quanto Ch. vi ha creato una figura mitica, quella delle classi medie in decadenza.

60 - ROTHA, P., *The Film Till Now*, Vision, London, 1949.

Seconda edizione della storia pubblicata da Jonathan Cape a Londra nel 1930, aggiornata con un nuovo capitolo da R. Griffith.

Da pag. 162 a 170, su Ch. l'a. professa idee sociologico-positivistiche, « Chaplin », dice, « basa il suo senso della realtà sui suoi anni di povertà e insignificanza. Senza le circostanze dei suoi giorni di lotta, Chaplin non avrebbe mai attinto le vette che ha raggiunto ». Analizza poi separatamente alcune particolarità formali dell'arte di Ch. Le sue preferenze vanno al *Circo*, « una delle maggiori tragedie che la storia del cinema abbia mai cantato ». *L'opinione pubblica* è considerata « il fondatore di un certo tipo di film che è poi fiorito a Hollywood dal 1923 in avanti ». L'a. gli dedica due pagine di analisi formale psicologistica: « L'interesse della storia era di assai scarso valore; erano i pensieri e le reazioni mentali dei caratteri che davan sviluppo all'azione che, essa sì era interessante ». Poi a pag. 214-215, un raffronto tra Ch., Keaton e Lloyd.

Da pag. 509 a 515, per mano del Griffith, Ch. nel periodo sonoro, con analisi assai particolareggiata del *Verdoux*.

61 - SADOUL, G., *Historie d'un art*: *Le Cinéma*, Flammarion, Paris,1949, III ed., 1953; trad. italiana di Giacomo Dattrino, *Storia del Cinema*, Einaudi, Torino, 1951.

Al cap. XII, di pag. 147-150 dell'edizione italiana, sugli esordi di Ch., del cui costume di allora l'a. dice che « era quasi tutto copiato da Max Linder. In origine Charlot è un Max in miseria che cerca comicamente di conservare la sua dignità ». Nei suoi film Keystone, « l'arte e la poesia nascevano non da un calcolo lungamente meditato, ma dalla trovata spontanea, dal farsesco e dalla pratica continua ». Al cap. XV, su Ch. giunto « al culmine della sua arte », da pag. 184 a 188. *Il vagabondo* è « il suo primo capolavoro »; coi film Mutual « lasciandosi indietro il suo maestro Max Linder, Chaplin raggiunge il livello di Moliére »: « quasi tutti questi film hanno la grazia precisa di un balletto, ma la satira e la critica sociale ne fanno qualcosa di più che non degli scintillanti passatempi ». Qui « il principale movente comico di Chaplin è la dignità. Il suo Charlot — l'antitesi di Max Linder — è un vagabondo che vuol

essere signore. Questa comica pretesa però non esclude la nobile rivendicazione della dignità umana ». Poi Ch. raggiunge il culmine della sua arte con *Vita da cani*, *Charlot soldato* e *Idillio ai campi*, « capolavori senza una pecca, senza una debolezza ». Da pag. 207 a 281, sul *Monello*, film tragico ove « l'influenza di Griffith era evidente »; su *L'opinione pubblica*, film col quale Ch. « dimostrava che il cinema poteva avere la stessa gamma espressiva del romanzo o del teatro, insegnamento, questo, che non andò perduto, per esempio, per Pudovkin, né per un Dreyer », e nel quale « sobrie elissi prendono una forma classica ». *La febbre dell'oro* è definito « una specie di biografia metaforica », « forse il più perfetto dei suoi capolavori muti ». *Circo* invece « non è il suo miglior film » ma in esso « dopo il comico, il tragico e il patetico, un elemento nuovo appariva, l'amarezza ».

Da pag. 329 a 331, su *Luci della città* e *Tempi moderni*, film, quest'ultimo, col quale « superando la tragicità individuale che lo aveva caratterizzato dal *Monello* in poi, Chaplin si innalzava ai grandi soggetti del mondo contemporaneo », nel quale usò alcune « precauzioni oratorie », ma le cui scene migliori eran quelle in cui il tema centrale, la crisi economica, era trattato apertamente. Poi, col *Dittatore*, Ch., rinunciando a ogni metafora, attaccava di fronte Hitler e l'hitlerismo ». *Monsieur Verdoux*, « nell'opera del grande comico occupa il posto che ha il *Misanthrope* nell'opera di Molière », è opera « ferocemente negatrice, amara e disperata »: Verdoux « è l'intelligenza, ma non la saggezza; il suo personaggio è la caricatura e la condanna di tutto un regime ».

Da pag. 569 a 570, una breve bio-filmografia.

62 - VINCENT, C., *Storia del cinema*, Garzanti, Milano, 1949.

Trad. italiana, ampliata ed aggiornata, dell'*Histoire de l'art cinématographique* pubblicata a Bruxelles, nel 1939, da Les Editions du Trident.

Da pag. 191 a 214, paragrafo su Ch. Dice l'a. che « per ben comprendere i film di Chaplin, bisogna conoscere l'uomo e certi fatti della sua esistenza »: onde i numerosi riferimenti biografici che fa. Circa la personalità di Ch. egli dice, di fronte alle tante e diverse interpretazioni, che « la verità è che il Charlot di Chaplin è di una umanità così spoglia, così profonda che ognuno può annetterla a tutto quel che, sotto cento aspetti e cento volti, è sostanziato dalla medesima verità umana ». L'a. poi espone la evoluzione di Charlot, dalla ricerca « d'una specie di verità ironica » ad una « fantasia pantomimica » ad « un senso tragico »: l'ispirazione chapliniana fluisce « con molta naturalezza verso il dramma, attraverso notazioni comiche ». Col *Monello* inizia la « terza evoluzione di Chaplin », « l'epoca della tragedia »; con *L'opinione pubblica*, « il soggetto, lo stile schiudevano una strada che conduceva verso una specie di classicismo cinematografico ». *La febbre dell'oro* « è forse il film nel quale tanto il regista quanto il creatore hanno esaurito il più generosamente possibile tutte le loro qualità cinematografiche ». *Il circo* « segnava il primo punto di caduta della curva del genio di Chaplin. Egli si allontanava ormai dalla netta unità tragicomica della *Febbre dell'oro*, dalla finezza comica del *Pellegrino* ». Di *Le luci della città* l'a. dice che ha « una comicità abbastanza grossolana » ma anche « una bella emozione romantica ». In *Tempi moderni* « le ultime avventure di Charlot si innestano sulla satira piacevole dell'asservimento dell'uomo alla macchina e a tutti gli automatismi sociali ». Del *Dittatore* è detto ch'è « una satira a tratti piacevole, a tratti funambolesca, della dittatura e dei dittatori »; *Verdoux* è « un amaro e terribile atto di accusa contro la società », una tragicommedia la cui « misura, il tono della mescolanza dei generi richiamano facilmente alla mente la maniera di Shakespeare ». L'a., che dinnanzi al *Dittatore* aveva ripreso l'opinione di Joris De Maget (*Chaplin en de Talkies*, in « Vandaag », n. 13, Bruxelles, 1929), doversi ritenere limitata la validità di Ch. al periodo muto, dice che « davanti al *Verdoux* saremmo tentati di rivedere le nostre precedenti convinzioni sulla posizione da assegnare a Chaplin nell'era del cinema sonoro ».

Da pag. 481 a 482, una filmografia chapliniana, limitata ai soli titoli delle opere.

Un riassunto di questo capitolo è, col titolo *Charles Chaplin*, in « L'eco del cinema », IV, 40, Roma, gennaio 1953, pag. 4-6, con alcune ulteriori precisazioni sulla evoluzione chapliniana.

63 - CUENCA, C. F., *Istoria del cine*, tomo V. Afrodisio Aguado, Madrid, 1950.

Da pag. 142 a 147, su *Il circo*, del quale è riportato anche un brano di sceneg-

giatura. Da pag. 466 a 469, su *Le luci della città*, film al quale Chaplin « lavorò per due anni impressionò 300.0000 metri di pellicola, per poi sceglierne i 2000 della versione definitiva » (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 82).

64 - ROTHA, P., *Movie Parade*, The Studio Publications, London, 1950.
Seconda edizione, aggiornata da R. Manvell, dell'atlante edito nel 1936 a Londra da Faber & Faber. Nel capitolo « Commedie », al paragrafo "slapstick", 10 fotogrammi di film chapliniani fino a *Tempi moderni;* nel cap. « Commedie di costume », 1 fotogramma di *L'opinione pubblica;* nel cap. « Satire », 1 fotogramma del *Verdoux*. *Il dittatore* non è citato.

65 - AMENGUAL, B., *Le myte de Charlot*, in « Raccords », II, 9, Paris, autunno 1951, pag. 21-24, 3 ill.
E' analizzata l'evoluzione del personaggio di Charlot « in funzione... dell'ascesa dall'istinto all'intelligenza », cioè dall'*infanzia* delle opere che vanno fino al 1914, alla *adolescenza* di quelle che conducono dall'*Opinione pubblica* a *Tempi moderni*. Nei suoi primi film, dice l'a., Ch. « non capisce nessuno dei grandi meccanismi che la società ha adottato in quanto valori: la famiglia, la patria, l'onore, la religione, gli sono estranei... Ma questa a-socialità costituisce la sua sofferenza. Charlot tenta sempre di integrarsi. S'immischia di quel che non lo riguarda (come il personaggio di Kafka) ». Nei film dell'*adolescenza* invece Ch. che prima viveva solo nel presente, « impara a oltrepassare l'istante... impara anche l'educazione... Ora è puro, innocente, irreprensibile, pieno di tenerezza e tuttavia sempre deluso, ingannato, deriso, respinto. Lui, che nessuno poteva ferire, ora è preda di tutte le umiliazioni... Di scacco in scacco, Charlot diventa il Charlot universale, il Charlot classico, quest'angelo inadatto alla vita terrestre ». L'a. poi analizza il significato del mito di Charlot, e lo ritiene multiplo: sociale anzitutto: « è chiaro che il Charlot che denuncia i manganelli del paese della libertà, la fame del paese dell'oro, l'"imbottitura dei crani" in *Charlot soldato*, incarna il povero, il debole, il proletario... ma se è una sorta di rivoltoso, la sua rivolta resta solitaria ed anarchica »; da un punto di vista religioso, Charlot sarebbe « un'immagine della tragedia del popolo ebraico », « una specie di derisorio Messia, una parodia di Cristo ». Ma poi l'a. conclude avanzando l'ipotesi che « il significato di questa parte della parabola chapliniana sia anzitutto *metafisico*. Charlot è divenuto un fratello di Don Chisciotte, un fratello proletario di Amleto. Il suo dramma è quello dell'irremediabile inadeguatezza, quello della solitudine, della vita incomprensibile e votata allo scacco. E', in fondo, il dramma dell'incarnazione ».
Dello stesso a., vedi anche *Chaplin est-il le frère de Charlot*, ed. Travail et Culture, Alger, 1952, pag. 14.

66 - SADOUL, G., *Histoire générale du cinéma*, tomo III, *Le cinéma devient un art*, vol. I, *L'avant-guerre*, Denoël, Paris, 1951.
Il cap. XVI è dedicato a « Mack Sennett e gli esordi di Chaplin », va da pag. 304 a 324, e analizza minuziosamente i film Keystone ed Essenay. « Chas Chaplin è ancora un keystoniano tra gli altri... Il suo mondo resta quello dei gags, parodie, slapsticks, mariti ingannati, bruti maldestri, corse pazze », ma, sebbene Sennett abbia « messo a punto una formula di comico tipicamente americana », « il comico di Chaplin, che via via si fa internazionale, è più inglese che americano. Poi il carattere britannico dei film di Charlie Chaplin si accentuerà. Però resterà per molto tempo tributario di Sennett, o più esattamente delle varie influenze che contribuirono a formare lo stile Keystone: comiche francesi e — ma in seconda linea — italiane, music-hall e circo anglosassoni, commedie di Vitagraph volte in burlesco, lezioni tecniche di Griffith ». « E' nel 1915, alla Essenay, che sorgerà la vera personalità di Chaplin ».

67 - KYROU, A., *L'univers personnel dans la réalisation*, in « L'Age du Cinéma », n. 2, Paris, maggio 1951.
L'a., direttore di una rivista che auspica un « cinema onirico », analizza quei registi che hanno dato nel cinema « delle immagini complete del loro universo insolito », e tra essi pone Chaplin, nel quale, egli dice, « sogno e realtà si confondono, formano quel *tutto* che attornia Charlot per strangolarlo ». « Tra la generale incomprensione, l'individuo si dimena disarmato, perchè puro nonostante tutto. Gli altri isolati, gli

spettatori, acquisiranno coscienza? Chaplin, nonostante le risate stridule che scatena, ne dubita ». Questi punti di vista sono ripresi e allargati dall'a. nel suo *Le Surréalisme au Cinéma*, Éditions Arcanes, Paris, 1953, dove, a pag. 166-168, rifacendosi al manifesto surrealista *Hands Off Love* (cfr. Parte seconda, Sezione seconda, n. 9), sostiene che « lo spirito di Chaplin è surrealista » perchè « questo vagabondo universale è solo di fronte all'incomprensione, all'idiozia delle cosiddette potenze spirituali, all'odio di coloro che vivono privi di poesia e personificano il destino moderno », « fa il processo ai codificatori, alle leggi, agli assassini della libertà e dell'amore ». Ch., dice l'a., « soffoca nell'ingiustizia, la quale lo getta dalla prigione nelle fabbriche, dai templi religiosi negli uffici di collocamento. Se ne libera seguendo le leggi sue, che sono le nostre pure: la poesia, libertà esplosiva, che lo allontana dalle case di tortura, che lo conduce lontano, in fondo alle strade, in fondo agli orizzonti, laddove attende l'amore ».

68 - VERDONE, M.,*Storia del cinema*, n. 2, di « I quaderni della Rivista del Cinematografo », Roma, 1952.

Sommario di storia del cinema. Ch. vi è menzionato a pag. 9, ov'è detto che al « genere creato da Mack Sennett » egli aggiunge « quel particolare estro pantomimico, appreso nella compagnia di Fred Karno », e a pag. 26, dove si dice ch'egli « ha portato a perfezione la farsa di Mack Sennett », e a pag. 30, dove lo si definisce, « dei registi americani, e di tutto il mondo, il più significativo », l'autore la cui lirica, dal *Vagabondo* al *Verdoux* « da farsesca e pantomimica diventa filosofica e esistenziale ».

69 - ROGNONI, L., *Cinema muto*, ed. « Bianco e Nero », Roma, 1952.

Di questa storia del cinema muto, il cap. XIX (pag. 190-200), è intitolato « Evasione di Charlot ». E' ripresa una tesi già enunciata da autori belgi (cfr. Parte seconda, Sezione seconda, n. 62), onde la validità di Ch. sarebbe da restringere al cinema muto: « La figura di Charlot, nonostante la sua genesi nella « commedia dell'arte » e nella pantomima, nasce dal cinema e si determina soltanto in funzione dei mezzi espressivi del cinema; precisiamo: del cinema « muto », la cui sintassi risulta unicamente dal ritmo visivo, e che per Chaplin rappresenta il solo mezzo d'espressione, il mezzo assoluto che non ammette contaminazioni, nel quale egli risolve integralmente le complesse e infinite forme della propria sensibilità. Il « mito » di Charlot si delinea appunto in questa determinazione di un mezzo espressivo assoluto ». Secondo l'a. l'individualismo pessimista di Ch. si trasforma in evasione lirica, e una « posizione etica, vagamente umanitaria ed ingenua, giustifica l'evasione di Charlot ».

70 - JACOBS, L., *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, 1952.

Trad. italiana di *The Rise of the American Film*, Harcout, Brace & Co., New York, 1939, non aggiornata; pertanto il capitolo su Ch., ch'è il XIII, da pag. 251 a 271, giunge sino a *Tempi moderni*. L'a. ritiene che l'importanza di Ch. « non (stia) tanto nel contributo dato all'arte cinematografica quanto al contributo dato all'umanità. Se è trascurabile come tecnico e se non ha portato sviluppo alcuno alla forma filmica, Chaplin ha tuttavia il merito di aver arricchito il patrimonio spirituale della società ». L'a. fa un'analisi di tipo sociologico della parabola della produzione chapliniana, e così conclude: « Chaplin è, forse, il solo immortale, tra gli attori dello schermo, il simbolo della lotta umana contro l'irreggimentazione e, ora più che mai, della lotta per i diritti dell'individuo. L'antico comico da farsa è diventato simbolo dello spirito dell'uomo comune, figura patetica e umile in perenne ricerca della bellezza ,vittima della miseria, della legge, di forze sociali che non comprende e a cui non può resistere. Egli è il Don Chisciotte contemporaneo, che si avventura da solo in un mondo malvagio, lottando strenuamente in difesa dell'ideale ».

71 - SADOUL, G., *Histoire générale du cinéma*, tomo III, *Le cinéma devient un art*, vol. II, *La prémiere guerre mondiale*, Denoël, Paris, 1952.

Il cap. XXI (pag. 65-83) è dedicato alla « Nascita di Charlot », e tratta di Ch. nel periodo 1915-16. Sono analizzati i film Essenay. *Il vagabondo* è « il primo vero grande film di Chaplin, il primo ove Chas Chaplin sia completamente eclissato da Charlot, il quale vi appare in tutta la sua comicità e la sua grandezza tragica ». A pag. 71 è riprodotto *Charlot sentimental*, poema di Louis Aragon, ripreso da *Feux de joie*; a pag. 253, un altro poema di Aragon su tema chapliniano, ancora col titolo *Charlot Senti-*

mental. Dello stesso Aragon, a pag. 72, è citato un articolo apparso su *Le Film* nel settembre 1918, a proposito dell'importanza che ha in Ch. la scenografia.

L'a. analizza poi il personaggio di Ch., e la sua qualità, nei film Mutual, nei quali vi è «sia coreografia che pantomima», nei quali «per via della grazia straordinaria di Chaplin e del ritmo rigoroso del suo montaggio, i soggetti hanno temi, eppoi variazioni... Con mezzi completamente diversi da quelli di Griffith, la sobrietà assoluta del montaggio contrasta con la ridondanza griffithiana, Chaplin attinge una musicalità pregnante e, nella sua perfezione, imperiosa».

Il cap. XXX è «Charlot il rivoltoso», va da pag. 248 a 263, e tratta degli anni 1917-1919. Col 1917, anno di guerra, vi è, dice l'a., una seria svolta nell'opera chapliniana, «terminano le risate, le farse, le danze fine a se stesse; il testimone diventa giudice, e accusa. La sua moderazione e le sue apparenti riserve rendono ancora più terribile la sua requisitoria». Si tratta dei capolavori *La strada della paura, L'emigrante, L'evaso, Vita da cani, Charlot soldato, Idillio ai campi. A* proposito dell'*Emigrante,* l'a. osserva che il personaggio di Ch., più che il vagabondo, è, negli Stati Uniti, l'emigrante in cerca di lavoro. Circa l'anàrchismo di Ch. l'a. dice che, in questo caso, «la negazione anarchica e individualista si fa beffe delle idee bell'e fatte, non propone soluzioni, critica senza costruire, ma analizza tanto bene, che il soggetto giunge lo stesso, in profondità, alla radice dei fatti». Ch. è definito, in chiusura di capitolo, «continuatore di una grande famiglia di scrittori realisti... forse l'ultimo dei genii individuali... l'ultimo degli *umanisti,* con tutta la generosità, lo scetticismo che il termine comporta».

—

Sezione terza: analisi di film e recensioni

1 - Perier, O. J., *Pay Day,* in «Le Disque Vert», Paris, 1924.
Analisi di *Giorno di paga,* che viene definito « il migliore, il più perfetto dei film di Chaplin». Vi sono inoltre molte osservazioni sui temi della fatalità, della grazia e della forza in Ch., nonchè su taluni suoi mezzi espressivi (scenografia, attori, ritmo, ecc.).

2 - L., A., (Levinson A.), *Le Pélerin,* in «L'Art Vivant», 1, 9, Paris, 1 maggio 1925.
Recensione del film, con alcune osservazioni sui rapporti tra la maschera di Charlot e quelle dei più celebri mimi del teatro: Gaspard Deburau, Tiberio Fiorilli, Scaramouche, Lelio, ecc.

3 - Brion, M. *Le Pélerin,* in «Les Chroniques du Jour», Paris, 15 dicembre 1926.
«Dietro al *Pellegrino* vedo un intero popolo che, battuto dal vento, attanagliato dalla sabbia, morso dal sole, va per il deserto. L'avventura disperata di tutti gli sventurati del mondo, che continuano a vivere come formiche, con piccole speranze che rilucono in fondo a lunghe gallerie oscure. La pace, forse, un giorno... l'amore, la tranquillità... Ma è sempre in veste di fuggiasco, ch'egli ci appare».

4 - Lapierre, M., *Le gosse, in «Les Chroniques du Jour»,* Paris, 15 dicembre 1926.
Analisi del *Monello;* l'a. ne deduce che, in questo film, «se Chaplin ha voluto dimostrare qualche cosa, si tratta dell'incoerenza della società».

5 - Moutin, J., *Une vie de chien,* in «Les Chroniques du Jour», Paris, 15 dicembre 1926.
Analisi di *Vita da cani,* che viene definito «un film di transizione».

6 - Poulaille, H., *La ruée vers l'or,* in «Les Chroniques du Jour», Paris, 15 dicembre 1926.

7 - PETIT, G., *L'opinion publique*, in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

8 - ARON, R., *Charlot dans la ville*, in « La Revue du Cinéma », III, 23, Paris, 1 giugno 1931, pag. 67-70.
Analisi comparata di *Un giorno di vacanza*, *Vita da cani* e *Luci della città*. L'a. dopo aver osservato che « nel cinema americano c'è sempre l'individuo che, minacciato e schiacciato dalla vita sociale, si ribella o grida la sua disperazione », si chiede se, nel caso di Charlot, con *Le luci della città*, questa condizione non sia mutata: « Charlot è invecchiato? O piuttosto, in dodici anni, non si è per caso imborghesito e adattato? ». Nei suoi primi film, a Charlot « tutto era estraneo, salvo gli urti che riceveva, urti d'odio, urti di materia, o urti d'amore ». In *Luci della città* invece, vi è un legame tra Charlot e la città: « Mentre nei suoi film d'un tempo la società lo accerchiava, lo assediava, ma senza punti di contatto, senza che fosse possibile una contaminazione, nelle *Luci della città* vi è un continuo contagio dalla città a Charlot ». Dopo aver definito il film « uno sforzo momentaneo di Charlot per guadagnar denaro, per entrare nel meccanismo sociale », l'a. conclude, pur con qualche cautela: « pare che si possa dire che *Le luci della città* segna l'inizio dell' "imborghesimento" o dell' "americanizzazione" di Charlot ».

9 - CHAVANCE, L., *Les Lumières de la Ville*, in « La Revue du Cinéma », III, 23, Paris, 1 giugno 1951, pag. 57-58.
« Siamo alla presenza della più emozionante produzione cinematografica che ci ci sia dato di vedere da gran tempo a questa parte. Il film è terribilmente comico mentre lo si vede, e sinistramente tragico quando poi ci si riflette. E' proprio la fine. Non se ne vedranno altri. Forse li si leggerà. Quest'uomo eccezionale ha subito la deformazione degli autori che ha studiato. Non lavora più per esser visto, ma per esser commentato. Dato che, il proprio genio, lo conserva, riesce a restare in vita. Ma il tempo lo sorpassa. Soffre. Non ne può più. Forse morirà. Vedere un altro film di Charlie Chaplin mi sorprenderebbe molto ».

10 - NATONEK, H., *Charlie á l'Hotel*, in « La Revue du Cinéma », III, 20, Paris, marzo 1931.

11 - PREVOST, J., *Les Lumières de la Ville*, in « Vu », Paris, 1 aprile 1931.
Analisi del film, del quale si sottolinea il tema « veramente d'una semplicità infinita, l'amore della vita e della luce ».

12 - SELDES, G., *City Lights*, in « The New Republic », 25 febbraio 1931.
Elogio del film, che viene definito uno dei capolavori chapliniani, « opera unitaria e perfettamente compiuta ».

13 - CHAPIN, J. R., *Charlie Chaplin in "Modern Times"*, in « New Theatre », New York, novembre 1935.

14 - MONTAGUE, I., *Modern Times*, in « World Film News », marzo 1936.
« Il Mussolini che ha conferito a Flaherty una medaglia d'oro, il Goebbels che ha esaltato l'uomo di Aran, che vive in solitudine rispetto ai suoi simili, e fingendo che il suo nemico sia il mare... sanno da che parte della barricata sta Chaplin in *Tempi moderni* ».

15 - WEIGAND, Ch. von, *Modern Times*, in « New Theatre Magazine », New York, marzo 1936.
Tempi moderni « ha registrato con la precisione di un sismografo la crisi contemporanea qual'essa si verifica, sopratutto, nella piccola borghesia ».

16 - C., J. (COMIN J.), *Il soggetto e la sceneggiatura (di « Tempi moderni »)*, in « Bianco e Nero », I, 4, Roma, 30 aprile 1937, pag. 81-86.
« Una profonda unità è insita nell'opera, un'organicità in molte cose superiore a quelle dei precedenti film di Chaplin », unità data dal contenuto della storia d'amore

e dalla «costruzione di contrasto che questa sottilissima vicenda assume dal momento in cui è posta a raffronto con l'ambiente in cui si svolge». Dopo aver ravvisato in Ch. «una pura tradizione iniziatica ebraica», l'a. vi scorge anche, dal punto di vista strutturale, «una melodicità che ha un pò della tecnica pittorica divisionista», e una derivazione dalla narrantiva americana di London, Sinclair, Lewis, Dos Passos.

In una nota su *L'edizione italiana del film* (ivi, pag. 92-93), l'a. dice che «raramente un film è stato manomesso con tanta inutile disinvoltura».

17 - N., V. N. (Novarese, V. N.), *La scenografia* (*di «Tempi moderni»*), in «Bianco e Nero», I, 4, Roma, 30 aprile 1937, pag. 90-91.

A proposito della fabbrica di *Tempi moderni*: «Quei congegni, quelle turbine, quei nastri, quegli schermi, non hanno nessuna mostruosità deforme, nessun allucinante carattere di bolgia, non sono rese paurosamente minacciose da luci irreali o da storcimenti prospettici; non hanno altro che un senso di implacabile monotonia, di piatta inesorabilità... E' questo aspetto appunto di realtà semplice e banale che preoccupa e mette a disagio assai più che non gli apocalittici ma fantastici congegni delle officine di *Metropolis*».

18 - Veretti, A., *La musica* (*di «Tempi moderni»*), in «Bianco e Nero», I, 4, Roma, 30 aprile 1937, pag. 91-92.

La musica di *Tempi moderni* è importante «da un punto di vista polemico, formale e di ritmo generale. A ripensare in blocco al film si ha la netta sensazione che la vita di esso sia fortemente marcata e plasticizzata dalla musica». La partitura «si presenta come una grande "suite". Ogni episodio ha il suo corrispondente pezzo, con i suoi temi e i suoi sviluppi... Si stabilisce così che la vita della musica pur costruttivamente autonoma dà costantemente rilievo alla visione».

19 - V. G., *La fotografia* (*di «Tempi moderni»*), in «Bianco e Nero», I, 4, Roma, 30 aprile 1937, pag. 92.

«Come nei precedenti film, come quindici anni fa, in *Tempi moderni*, la fotografia è documentaria... la illuminazione è spietata... le inquadrature sono efficacissime: mostrano tutto dall'angolo più comodo per vedere quello che succede».

2 - Rougeul, J., *Le Dictateur*, in «L'Ecran Français», III, 10, Paris, 5 settembre 1945, pag. 10.

21- Guerrasio, G., *Il dittatore*, in «Gioventù d'Azione», II, 4, Milano, 27 maggio 1945, pag. 3, 1 ill.

Chaplin, nel tentare «la più grande inchiesta satirica sul fenomeno politico della dittatura moderna», ha scelto la via di «collocare tutto in un clima aereo, quasi rarefatto, di favola», onde «per noi, che abbiamo sentito la tragedia, che l'abbiamo sperimentata, è logico e naturale che a volte non si possa vedere il valore di certe espressioni chapliniane, che spesso sono tali da sembrar lontane nel tempo, addirittura fuor d'ogni riferimento mentre quasi si vorrebbe che un tale riferimento ci sia, ancor più violento». Il film, dice l'a., è condotto «su un piano aristofanesco», per «sintesi di fatti reali» e «concentrazione fantastica degli argomenti»; ne viene lodata «la caricatura fonetica dei discorsi hitleriani, e sopratutto i lati del suo carattere di pazzo isterico», ma vengono avanzate riserve sul discorso finale perchè Ch. «non ha portato il contrasto ad uno svilppo più serrato, non ha preparato gli animi ad accettare il finale».

22 - Vice (Mida, M.), *La febbre dell'oro*, in «Film d'oggi», I, 12, Milano, 8 settembre 1946, pag. 6.

«Ne *La febbre dell'oro* il motivo sociale, che avrà modo di sfociare più evidente ne *Le luci della città* e in *Tempi moderni* ci si avvicina rapidamente alla grande crisi economica del '29-30, è ancora allo stato di ricerca più stilistica che contenutistica, più di scavo psicologico che di natura morale. La sala da ballo è infatti un ottimo pretesto per raccontare una certa atmosfera, atmosfera che risalta ancor più viva nel contrasto continuo con il vagabondo che vi entra sperduto ed incerto. Ma siamo sicuri che da parte di Charlot regista, di Charlot narratore, si è raggiunto il pieno valore di

questo raffronto? Non c'è ancora nel «vagabondo» un'aspirazione troppo decisa di «appartenere» a quel mondo? E quel «mondo» non è certo determinato e criticato: è solo visto per quello che è. «A quell'epoca», dice l'a., «la creazione del mondo chapliniano era ancora ad un punto amorfo: anche nel *Pellegrino*, se vogliamo, si può notare un certo disinteresse sociale, perchè, accanto alla finissima descrizione di quel mondo piccolo-borghese, non seguiva la sua condanna».

23 - CASIRAGHI, U., *Per un'analisi di Charlot*, in «La Lettura», I, 5, Milano, 20 settembre 1945, pag. 10.

A proposito della riedizione di *La febbre dell'oro*. L'a. non vi scorge «critica o satira verso tutto il fenomeno del *gold rush*, satira ch'era assai meglio espressa, comunque, in qualche breve film d'anni più lontani, come *Charlot emigrante*». Sono analizzati i vari personaggi del film, certa loro «rozza ma sicura vitalità di creature eschilee»: carattere, questo, che sarebbe confermato da Charlot allorchè, nel locale illuminato, «sorgendo dall'ombra e rivelandosi a poco a poco... entra da destra nella inquadratura, con la medesima franchezza d'un *kofòn prósopon* da tragedia greca». Si parla poi del come in Ch. «il surreale nasca dalla realtà senza bisogno d'una finzione»; del come Charlot sia partecipe e appassionato, quindi «cattivo psicologo»: «di fronte all'enormità o all'ingiustizia di quello che si vede e che soffre, Charlot manca veramente di psicologia, perchè egli si ribella e perchè impazzisce: ma solo così è reso possibile lo studio d'una più intima e più vera psicologia, ed anche una maggiore serenità».

24 - TERZI, C., *Commento breve a «Il dittatore»*, in «La Cittadella», I, 6-7, Bergamo, 20 maggio 1946, pag. 12.

«Chaplin, con *Tempi moderni*, aveva definito la propria tesi morale rivolgendo una esplicita accusa ai sistemi di vita correnti opponendosi all'asservimento dell'uomo e all'annullamento delle sue libertà, opponendosi alla macchina, all'industria, al capitalismo in quanto fonti d'ogni automatismo sociale... non poteva restare insensibile al fenomeno della politica nazista e la dottrina (e la pratica) nazista non poteva non ferirlo nel profondo: il tema non poteva essere evitato, il film non poteva non nascere». Senonchè, dice l'a., «l'emozione ha avuto il suo gioco e l'artista esce da questa esperienza battuto. *Il dittatore* non ha concesso a Chaplin quell'assoluta serenità di mente che unica permette, nel suo implicito distacco dalla materia, la creazione artistica». L'a. però conclude negando che gli europei appena usciti dalla dittatura e dalla guerra possano giudicar bene *Il dittatore*: solo con un certo distacco di tempo potranno accorgersi «di quanto la profezia (se fu profezia dire ciò che la realtà gridava) fosse esatta e completa».

25 - ARNOUX, A., *Charlie Chaplin et "Le cirque"*, in *Du Muet au Parlant*, La Nouvelle Edition, Paris, 1946, (trad. italiana: *Charlot e il circo*, in «Filmcritica», vol. II, 6-7, Roma, giugno-luglio 1951, pag. 3-5).

A proposito del *Circo*, scritto che risale all'uscita del film, «rêverie piuttosto che recensione», avverte l'a. «In ognuno dei film di Charlot vi è una forza che ci costringe all'esame di coscienza... Senza dubbio Charlot non ha fatto altro che esprimere un'idea sola: che il destino dell'uomo non è a misura d'uomo, che egli è stato creato troppo debole per il cuore che ha, e per l'ambizione che ha». Mai come nel *Circo*, dice l'a., Charlot «ci si è mostrato con più totale freschezza, con una tale nudità». Charlot «non fugge mai al suo destino, che è di dar fondo all'inanità della condizione umana, la punizione del peccato originale... Se Adamo ed Eva non fossero stati cacciati dal Paradiso, forse Charlot sarebbe stato felice; ad ogni modo, i suoi film non esisterebbero oppure ci sarebbero incomprensibili. Bisogna davvero esser di gusti assai inclini al dolore, per divertirsi, e dotati di un certo sentimento teologico della vendetta di Dio».

E' inoltre detto che Charlot s'apparenta «ai personaggi della commedia italiana» ed ha «una certa grazia tenera e morbida alla Watteau d'un lato, e per altri versi la feeria di Shakespeare e l'aspro naturalismo di Molière».

26 - GUARDICLI, S., *The Kid*, in «Nuovo Cinema», 2-3, Milano, maggio-giugno 1946, pag. 60, 1 ill.

Il monello è interpretato come « la più alta satira che sia mai stata fatta alla legge e per essa ai suoi tutori, le guardie », ed è definito « il più patetico ed insieme il più comico film di Charlot in quanto è la sintesi della vita, una rapida rappresentazione della breve esistenza umana, sempre dominata dal caso e dalla lotta ». L'a. però ravvisa nell'evoluzione dei rapporti tra il vagabondo e il monello, « più che un sentimento di solidarietà di classe o di rivolta verso la società », « un'intima religiosità ed un profondo concetto della maestà di Dio », ma non senza coglierví l'ironica contraddizione onde il personaggio chapliniano « ormai è un crociato ed infatti nel pomeriggio quando la signora suggerisce al boxeur d'offrire evangelicamente l'altra guancia, Charlot approfitta e picchia sodo ».

27 - Morio, J., *Le dictateur*, in « Chroniques de minuit », III, Paris, 1946, pag. 103-108.
L'a., che è passato attraverso la deportazione nazista a Buchenwald e Wandsleben-am-See, ricorda come, nel lager, i detenuti rievocassero Charlot; esprime la propria opinione sul *Dittatore*: « Mi si perdonino le reazioni ancor troppo categoriche d'un galeotto, ma nel *Dittatore* tutto quel che concerne i campi di concentramento è falso: dal punto di vista documentario, lo scacco è completo... Basterebbe questa moderazione a darci la sensazione d'una nota stonata, ma *Il dittatore* è un film umano e i bagni penali sono estranei all'umanità. E poichè tutto il resto del film poggia sulle reazioni di un uomo appetto alla brutalità, all'ingiustizia mostruosa, alla crudeltà su comando, un film come questo non può deludermi ». L'a. ritiene che siano rispondenti a verità tutti i passaggi essenziali del film, ma sopratutto la tipizzazione del dittatore: « Chaplin ha messo nel suo film proprio quello spirito che noi, con tutte le nostre forze, cercavamo di avere di fronte alla vita assurda che ci facevano fare laggiù; e sono stato colpito dal fatto ch'egli raffiguri il dittatore proprio così come noi lo pensavamo: per quanto diabolico fosse, e malgrado le fondate ragioni che avevamo di considerarlo un demone, egli era anzitutto, per noi, un burattino, e ce l'immaginavamo ridicolo e gesticolante, come è nel *Dittatore* ».

28 - Agee, J., *Monsieur Verdoux*, in « The Nation », 31 maggio, 14 giugno e 21 giugno 1947; trad. italiana, un estratto in « Bianco e Nero », IX, III, Roma, maggio 1948, pag. 73-78.
Il film è definito « grande poema » e « rappresentazione della responsabilità umana e della civiltà moderna ». Chaplin, dice l'a., vi sviluppa il tema del problema della vita, cioè della responsabilità dell'uomo, « principalmente come una allegoria sugli affari e sulla guerra, nonchè sulla personalità dell'uomo moderno ». Verdoux « è un uomo d'affari, un realista, e per il suo realismo l'unica differenza fra la libera iniziativa nel delitto o nella vendita di calze elastiche sta solo nel grado di solvibilità legale e nel guadagno netto ». Il giudizio sul film è negativo: « Questa, che è una delle opere più pure e coraggiose... lo è solo contro il nemico, ma non verso la verità »: onde il rimprovero a Ch. « di non essere stato più chiaro », di non aver detto come e perchè la criminalità si debba evitare: « ciò che vi è di più profondo nel film è compiuto intuitivamente, come in un sogno ad occhi aperti ».

(*continua*)

Glauco Viazzi

Miscellanea

L'agenzia ANSA nel suo Bollettino n. 250, anno IV° ha diffuso la seguente notizia da New York:

« I produttori di Hollywood hanno deciso di richiamare il pubblico nelle sale cinematografiche con film terrificanti. Attenendosi al motto "bisogna atterrire lo spettatore per ottenere il suo interesse", essi hanno in preparazione la più grande serie di "horror films" che la storia del cinema ricordi, dopo i tempi di Frankestein intorno al 1930. La Columbia prepara "The Mad Magician" (Il medico folle), in 3-D, nel quale si vedrà Vincent Price mozzare la testa di una ragazza con una sega circolare. Sempre della Columbia è "Men from Mars" (Gli uomini di Marte), in 3-D, sull'esplosione di una "bomba X" e la terrificante invasione dei marziani. La Warner Bros. prepara "Them" (Loro): loro sono api gigantesche che si nutrono di carne umana. Altri film della serie sono "Cat Women of the Moon (Donne* gatto della Luna) in 3-D "The Great Green Og" (Il gigante dal sangue verde) e "Gog", la storia di due automi che cercano di distruggere l'umanità con l'energia atomica, tutti realizzati in 3-D da produttori indipendenti. E "The Black Lagoon" (La laguna nera), in 3-D, della Universal, la storia di un essere mezzo pesce e mezzo uomo ».

*

Il fenomeno del "cinema dell'orrore", nella sua impressionante riviviscenza, suscita per i suoi aspetti psicologici e sociali l'interesse di molti studiosi del film. Alla conoscenza di esso pensiamo di dare un contributo riportando due scritti di critici cinematografici anglosassoni, sulle origini e le manifestazioni attuali del complesso fenomeno.

Iniziamo tale rassegna con un estratto di una nota sui precedenti storici di quel genere cinematografico — con particolare riguardo ad Hollywood — dal titolo "Ghoulies and Ghosties" (Larve e spettri), apparsa nella rivista *The Quarterly* dell'Università di California, vol. VII°, n. 2 — e in *Sight and Sound* — dell'americano Curtis Harrington, critico e regista di film sperimentali.

*

« La possibilità della macchina da presa di far vedere fenomeni sovrannaturali e fatti di allucinazione è stata una delle prime scoperte dei creatori del cinema. Il più eminente tra quei primitivi, Méliès, ha mostrato le più svariate visioni sovrannaturali, nelle sue "scene magiche": i suoi film sono pieni di esseri favolosi, di spettri, di potenti maghi.

Però, essendo la macchina da presa destinata ad una funzione più naturale, e cioè quella di registrare la realtà oggettiva, il cinema si è dato, con il proprio sviluppo e secondo la concezione moderna, ad interpretare essenzialmente la vita del nostro mondo. Negli Stati Uniti poi, il fallimento commerciale di una "féerie" è considerato quasi sicuro, e i film di pura fantasia, in genere, sono un esperimento che si tenta raramente. I pochi successi del genere (i "Topper", "Here Comes Mr. Jordan") erano film essenzialmente umoristici, dove i trucchi di macchina si risolvevano in trovate comiche anzi che creare un senso di mistero o di terrore: mentre film drammatici come "The Uninvited" mostrano uno scadimento da un'impostazione surrealistica ad un piano di commedia banale. In Europa gli spettri sono stati lo spunto di creazioni più spiritose, come "Il fantasma galante" di René Clair, e, più ancora. "La tendre ennemie" di Max Ophuls. In quest'ultimo film, tre fantasmi — il marito e due amanti di una signora — appollaiati su un candeliere durante un pranzo per il matrimonio della figlia della signo-

ra, con un vecchio che la fanciulla non ama, la persuadono a mandare all'aria le nozze e a convolare con un altro.

Però, la verità è un'altra, ed è che le " magìe " create con la macchina da presa, per quanto perfette possano apparire, e per quanto credibili possano essere in teoria, sono in realtà trasparenti e risapute: l'immagine di un uomo proiettata in modo che appaia come quella che noi supponiamo sia caratteristica di uno spettro, è sempre l'immagine di un uomo, che noi vogliamo sia uno spettro. E' un trucco superficiale. Noi diciamo " appare una figura in trasparenza, che è un fantasma ": ma non ci crediamo. Non si determina affatto in noi quello smarrimento dell'attitudine critica per cui ci si abbandona per un momento all'illusione, sotto l'influenza di una situazione drammatica o di un personaggio suggestivo. Vediamo un trucco di macchina, e questo è tutto.

Negli anni del '10 e del '20 il cinema ha attinto largamente al sovrannaturale: specialmente in Germania, il cui spirito mistico si è espresso potentemente attraverso il film. Troviamo motivi sovrannaturali in tutti i primi, leggendari film tedeschi, come " Golem " di Galeen, " Grieshuus " di von Gerlach, " Sigfrido " di Lang. Nel primo si rileva una sequenza, condotta con eccezionale abilità, dell'invocazione di un demone con il rito della Cabala. Nel secondo — che narra la storia di due amanti tormentati che salvano un bimbo in un antico castello — Lil Dagover appare come un'ombra ammonitrice. E nel terzo film si vede Sigfrido, reso invisibile da un magico mantello, compiere ogni sorta di imprese. Ai tedeschi si deve anche la prima versione cinematografica della classica storia vampiresca di Bram Stoker, *Dracula*, riscritta dallo sceneggiatore Henrik Gaalen in chiave di antica leggenda tedesca, e intitolata " Nosferatu ". In tale film il regista F. W. Murnau impiegò, con effetti piuttosto rozzi ma affascinanti anche ai nostri occhi di critici moderni, la tecnica dell'accelerazione per mostrare l'impulso sovrannaturale delle azioni del signore del castello. Quel ritmo superumano, unito al clima di mistero, e all'impressionante truccatura di Max Schreck — il conte assetato di sangue — danno al film un autentico senso macabro. Le immagini in trasparenza, in genere così ovvie e pericolose, sono usate solo verso la fine del film, per mostrare la morte del conte, e come contrappunto, non come immagini centrali (la figura che si dissolve nell'aria fino a sparire) e con una resa, quindi, che giunge ad essere convincente.

Presso a poco in quello stesso periodo, a Hollywood, il regista francese Maurice Tourneur, stimato per le sue messe in scena, portò sullo schermo *L'uccello azzurro* di Maeterlinck (1921), e diresse un film di fantasia, " Prunella ", su una strana fanciulla tenuta prigioniera in un'altrattanto strana casa da tre arcigne zie e due dignitose governanti, e che si innamora di un Pierrot. In ambedue quei film gli effetti fantastici sono ottenuti con una tecnica da palcoscenico — si trattava del resto, di due drammi teatrali — e sono fatti con macchine di scena più che con trucchi fotografici. Dopo le apocalittiche e mistiche visioni dei " Quattro cavalieri ", Rex Ingram inserì un sogno in " The Conquering Power " (1921) e un surrealistico apologo morale in "Trifling Women" ('23), che era una ricercata e macabra storia d'amore vampiresca nella tradizione di *A. Rebours* di Huysman. Vi sono episodi di fantasia anche in " Mare Nostrum ", dello stesso Ingram (1926), e nella sua versione cinematografica di *Il mago* di Maugham (1927), interpretata da Aleister Crowley, che conteneva un'orgiastica seguenza di sogno faunesco. Altri registi americani del '20 attinsero al fantastico quando i loro soggetti lo richiedevano: ma Tourneur e Ingram restano forse i due unici registi della Hollywood di quel tempo seriamen interessati al film fantastico.

E' difficile dire dove il " film dell'orrore " su un piano di fantasia si sia affermato come genere. In America abbiamo visto l'affermazione di una formula, divenuta poi tradizionale: fu Lon Chaney a dare ad essa un rilevante contributo iniziale, con le sue orripilanti truccature. Comunque il film di fantasia terrificante divenne un articolo in voga nell'emporio di Hollywood con l'avvento del sonoro: e, incidentalmente, con la " grande crisi " economica. Con " Dracula " (1930), diretto da Tod Browning, il regista di " The Unholy Three " con Lon Chaney, e " Frankestein " di James Whale (1931), quel genere di cinema fu definitivamente lanciato.

Quei primi due film furono seguiti, per citare solo i più rilevanti, da " The Werewolf of London " ('33), " The White Zombie " ('33), " The Mark of the Vampire ", diretto nello stesso anno da Browning, su una ragazza vittima degli attac-

chi di un vampiro in un castello solitario; "The Mummy" (1934), "The Black Cat" ('34) ispirato da una novella di Poe; "The Devil Doll" (Browning, '34) su uno scienziato che riduce gli esseri umani ad un sesto delle loro proporzioni e "The Bride of Frankestein" (James Whale, 1935), che giunge ad uno splendido apice drammatico con la sequenza della creazione in una ampolla, durante un furioso uragano notturno, della moglie per Frankestein (Elsa Lanchester), la quale poi sfugge inorridita il suo mostruoso marito. James Whale, un regista inglese di teatro in origine, instillò nei suoi film un suggestivo senso di terrore gotico, tipico della tradizione inglese, ed un vago umore spiritoso. L'opera di Tod Browning ha meno carattere, sebbene "The Mark of the Vampire" non sia privo di suggestione.

Edmund Wilson ha rilevato che la popolarità dei soggetti letterari fantastici e terrificanti aumenta sempre in proporzione diretta con il malessere di una società: è indubbio che il gusto per i film di tal genere sia soggetto alle stesse oscillazioni. Dopo la depressione, il cinema americano produsse film terrificanti in quantità molto minore: la popolarità di quei film era diminuita con il ritorno di una forma di serenità, di prosperità e potenza economica. Quei film finirono per essere quasi completamente relegati nella categoria B, delle produzioni in economia.

Con la guerra, e precisamente nel 1943, il produttore Val Lewton della RKO riportò in primo piano il film dell'orrore, realizzando "The Cat People", che, prodotto in economia, ebbe un sorprendente successo e fece enormi incassi. Si trattava, effettivamente, di un film piuttosto nuovo. Era la storia di una ragazza, Irene (Simone Simon), discendente di una razza di esseri a forma umana ma suscettibili di diventare felini in momenti di crisi emotive acute: uno psichiatra è la vittima della donna-gatto: il suo corpo straziato e insanguinato viene trovato, esanime, nell'appartamento di lei. Lewton aveva osservato che la potenza della macchina da presa, come strumento per creare il "suspense", non si rivela tanto nell'immagine che essa proietta quanto nella suggestione che essa crea, al di fuori dello schermo, nell'immaginazione dello spettatore, il quale attende terrorizzato la rivelazione finale, più che l'immagine rivelatrice. Lewton ha affermato inoltre il principio che per far credere lo spettatore a visioni fantastiche, e terrorizzarlo con esse, tali visioni devono avere come sfondo, come ambiente, luoghi che siano abituali per l'uomo contemporaneo, o che rispondano alla sua idea di un paesaggio esotico e devono avere come protagonisti gente come noi.

Con quella formula, e dopo "The Cat People", che fu diretto da Jacques Tourneur figlio del vecchio Maurice, Lewton produsse un gran numero di fantasiosi film terrificanti: i registi erano Tourneur jr. Rober Wise, Mark Robson. I soggetti: morti resuscitati con un sortilegio ad Haiti ("I Walked with a Zombie"), l'opera del diavolo ("The Seventh Victim"), la fantasia di un bambino ("The Course of the Cat People"), un morto che parla ("Isle of the Dead"), gli uomini-leopardo ("The Leopard Men"). Sono stati portati sullo schermo, con una certa fantasia, *The Body Snatchers* di R. L. Stevenson, prodotto da Lewton e diretto di Wise, e una fantasticheria ispirata da disegni di Hogarth, per la regìa di Robson.

Sebbene realizzato in economia da una produzione indipendente come quelli di Lewton, "The Strangler of the Swamp" di Frank Wisbar merita una citazione particolare. Il regista, che aveva diretto in Germania "Anna und Elisabeth" e "Fahrmann Maria" ai primi del '30, e poi si era rifugiato in America con la guerra, fece a Hollywood alcuni film modesti ma piuttosto curiosi. "The Strangler of the Swamp", il solo tra essi di carattere fantastico, è la storia dello spirito malvagio di un uomo ingiustamente impiccato nelle paludi del Sud. Pur essendo un film decisamente realistico, riassommano in esso motivi dell'espressionismo tedesco: e l'atmosfera della palude maledetta in cui si svolge il dramma è evocata con rilevante effetto.

Quelli sono stati i più interessanti film dell'orrore prodotti a Hollyood. Vanno poi citati, pur su tutt'altro piano, i film prodotti dalla Universal durante la guerra. Mentre Val Lewton aveva tentato con limitati mezzi economici di creare qualcosa di nuovo e di fantasioso, tutti i film della Universal prodotti in quel periodo hanno ripreso senza immaginazione vecchie formule da pochi soldi. Sfruttando alcuni personaggi fantastici famosi, sono stati fatti film in serie, goffi e ridicoli: "House of Frankestein", "Son of Dracula", The Wolf Man", "The Spider

Woman ", " The Mummy's Ghost ", fino alla morte della splendida creazione di James Whale, con " Abbot and Costello Meet Frankestein ". Le realizzazioni della Columbia in quel campo, del resto, sono state raramente migliori: ricordiamo " The Devil Commands " (1942), nel quale Edward Dmytryk riuscì a creare un clima realmente terrificante, ma fu schiacciato da una storia goffamente caricata: quella di un vedovo sconvolto dal dolore che vuol entrare in contatto con lo spirito della moglie attraverso un cervello meccanico, con l'aiuto di un medium.

Finita la guerra, la popolarità dei film terrificanti diminuì rapidamente, tanto che nel '47 non se ne producevano quasi più. Anche la Universal vi aveva rinunciato.

Di recente il cinema fantastico è tornato in primo piano, con le invenzioni della " fantascienza ", che vuol presentare in forma scientifica fenomeni sovrannaturali, e ove è protagonista di fantastici eventi la macchina anzi che personaggi d'aspetto umano. Ma basta prenderne uno di quei film, " La cosa d'un altro mondo ", per accorgersi che esso è semplicemente un'edizione modernizzata del vecchio e moralistico dramma terrificante di Mary Shelley, *Frankestein, ovvero Un Prometeo moderno*. Ne " La cosa " l'orrore e la tensione drammatica sono determinate nella prima parte da cenni descrittivi verbali della " cosa " stessa, e cioè un mostruoso essere umano-vegetale di un altro pianeta: quando però quell'essere appare, truccato come il mostruoso personaggio di Boris Karloff in " Frankstein ", il senso di terrore creato nella prima parte scompare immediatamente. E questo perchè ci attendevamo che un essere di un altro mondo fosse diverso da un mostro che avevamo partorito noi su questa terra ». (Nella seconda parte della nota l'A. analizza " Il vampiro " di Dreyer).

*

Come rileva l'Harrington, un genere particolare di " cinema dell'orrore " si va affermando in questo periodo: si tratta di un genere tipicamente americano, che si suole chiamare correntemente " fantascienza ". Alimentato dalle esaltazioni e dalle angoscie della psicosi atomica che agita l'America nel secondo dopoguerra, esso riprende soggetti della letteratura avveniristica pseudo-scientifica degli scorsi decenni, e popolari fantasie " fumettistiche " per ragazzi, complicandole con motivi attuali di propaganda politica, ed esasperandone ad un tempo gli elementi terrificanti, con una speculazione commerciale e nell'intento, precisamente, di riconquistare al cinema masse di spettatori distratti da altre forme di spettacolo.

Il rapporto con certi motivi remoti del " cinema dell'orrore " classico ci sembra evidente nelle varie " War of the Worlds " che si sono scatenate oggi sugli schermi. Nelle mostruose creazioni meccaniche, e quanto mai disumane, della " fantascienza ", riassomma incosciamente la leggenda del Golem, la cui potenza distrugge coloro che l'hanno scatenata con il folle disegno di farne uno strumento di conquista dell'Universo. Riassomma l'incubo delle forze sovrannaturali. Mostri, spettri, macchine infernali, creati da un'angoscia e da una esaltazione mistica che, rispetto a quelle espresse dal vecchio cinema tedesco, di Dreyer, o di King Kong, mostrano solo diversità formali, determinate da un certo " progresso ": laboratori atomici invece del gabinetto del dottor Caligari; sonni turbati da film e stampa " gialla " anzi che da vampiri umani; " caccia alle streghe " guidata dal senatore McCarthy anzi che dai predicatori del " Dies Irae "; mostri meccanizzati in luogo di incarnazioni scimmiesche del medesimo, scatenato, animalesco subcosciente puritano.

*

Riportiamo in estratto da *Sight and Sound*, vol. 22, n. 4, una nota di Penelope Houston sui più recenti film ispirati dalla " fantascienza ", ed intitolata " Glimpses of the Moon " (Un'occhiata alla Luna):

*

" Quando nel 1950 l'Hayden Planetarium di New York annunciò solennemente che avrebbe accettato prenotazioni per viaggi nella Luna, venticinquemila persone si affrettarono a scrivere da ogni parte del mondo. Il *Daily Express*, d'altra parte, ha pubblicato più di recente una intervista con una " hostess ", il cui addestramento per viaggi del genere sembrava essere molto avanzato: essa ha dichiarato che il volo sarebbe durato soltanto nove ore e mezza, o poco più, " ma sarà bene portarsi via una scorta abbondante di compresse, di calmanti, perchè

non si sa come la gente reagirà in un volo come quello ". Per rispondere a questo e ad altri interrogativi del genere il pubblico americano si sta rompendo il cervello, tra i " fumetti " e le riviste di varietà, la " fantascienza " e le previsioni di esperti di missili come il dottor Von Braun. Come altre mode, anche questa ha passato l'Atlantico: vi ha messo un certo tempo, ma è arrivata, e non solo in letteratura da edicole o da bancarelle. Un critico come Angus Wilson ha parlato di " fantascienza " in un giornale londinese della domenica: e un " Science Fiction Book Club " ha annunciato la propria fondazione nelle austere colonne del *New Statesman*. Parroci e vescovi, il cui intervento si risolve sempre nella maggiore pubblicità per i prodotti sensazionali, non mancheranno di dire tra breve il loro pensiero sui missili, le armi spaziali, e gli uomini della Luna.

La storia dei voli cinematografici interplanetari cominciò 5 anni fa, quando gli allegri viaggiatori di Méliès intrapresero il loro tutt'altro che scientifico " Viaggio nella Luna ". Trent'anni dopo, *Things to Come* di H. G. Wells concludeva con una esplorazione interplanetaria un panorama di un paradiso meccanico dell'avvenire. Per i " fumetti " poi, la " fantascienza " è materia di vecchio repertorio. Nel 1938 Flash Gordon andò su Marte per indagare su " una strana forza capace di trarre nitrogeno dall'atmosfera ", e lì incontrò Azura, Sovrana della Magìa, e Ming, Imperatore di Mongo. Eroi della radio e della televisione americana come Bruce Gentry, il Capitano Video, e l'invincibile Superman, lottano da anni per difendere gli Stati Uniti da minacce quali il disco volante super-esplosivo, e l'arsenale atomico dell'Uomo Nucleare, per non dire di un misterioso complotto inteso alla conquista dell'universo. Cannoni ad energia termica, slitte per guizzare sui pianeti gelati, energia tratta da impulsi cosmici, missili a reazione, telescopi elettronici, ed altri mezzi interplanetari, sono diventati elementari come la bicicletta, per quel fantasioso mondo infantile.

Solo tre anni fa, comunque, la " fantascienza " fece il suo ingresso nel cinema spettacolare, quando la Universal annunciò che George Pal, noto prima di allora come il realizzatore di film a disegni animati, avrebbe prodotto " Destinazione Luna ". Subito dopo, la piccola Lippert Co., la cui produzione era sempre stata limitata a modesti film d'avventure, entrò in lizza con un'altra storia interplanetaria, " Rocketship XM ": e vinse di un'inquadratura la corsa.

Secondo le tradizioni, i cinque scienziati di " Rocketship XM ", partiti alla volta della Luna, non raggiungono tale pianeta. La dottoressa Van Horn, incaricata di occuparsi della banale questione di dettaglio dell'energia motrice per il missile, sbaglia i calcoli — la perdonano, però, " perchè, dopo tutto, è una donna " — e così, dopo una sarabanda nello spazio a 5.000 miglia all'ora, la spedizione capita in vista di Marte. " Marte! Svelaci il tuo mistero! " gridano gli scienziati, mentre un paesaggio piuttosto squallido si delinea dietro il vetro di un oblò. E su Marte, in una sequenza girata nel più bel rosso magenta, essi scendono a passeggiare, in aero-scafandro, scoprendo le vestigia di una civiltà scomparsa: " Debbo dire, signori, che la mente che ha creato questo era giunta ad un alto grado di civiltà " — sentenzia a un certo punto uno di loro, disseppellendo qualcosa dalla sabbia. Essi concludono che la civiltà marziana si è autodistrutta con una guerra atomica: ma poco dopo devono darsi a precipitosa fuga, perchè alcuni marziani, evidentemente sopravvissuti a quell'ecatombe, li prendono a sassate, rivelando così di appartenere ad una locale Età della Pietra. La dottoressa Van Horn dà gas al motore: e il missile si sfascia definitivamente. Questo il film, che si distingue per la rozzezza della realizzazione, per una terrificante ignoranza in tema di cognizioni scientifiche, e per un ineffabile dialogo.

" Destinazione Luna ", invece, ha intenti più seri. Lo scopo della spedizione interplanetaria, infatti, non è scientifico bensì patriottico: anche la Luna — vi si afferma — può diventare una base militare, e bisogna evitare che " gli altri " se ne impadroniscano per primi. E poi, il missile equipaggiato con apparecchi più complessi, dà ben altre garanzie tecniche della fatale caravella celeste degli esploratori di " Rocketship XM ": anche le formule che gli scienziati di " Destinazione Luna " ripetono continuamente danno maggiore affidamento. All'arrivo in quei lidi solitari e ostili, il capo dice: " Per grazia di Dio e in nome degli Stati Uniti, prendo possesso di questo pianeta, per il bene dell'umanità ". Però, dopo questa imperialistica dichiarazione di principio e un pò di rilievi effettuati con

un ordigno di quelli che sulla Terra sono usati per cercare le mine, la spedizione tradisce una certa preoccupazione, per via del viaggio di ritorno. Un problema, questo, che la "fantascienza" non ha ancora risolto. Comunque, di "Destinazione Luna" si salva una suggestiva sequenza, del salvataggio di un uomo nello spazio: pur non essendo il resto, a detta di scienziati, da respingersi del tutto, come fantasia scientifica.

Poi la Monogram ha prodotto "Flight to Mars", dove troviamo marziani che capiscono e parlano l'americano, fanciulle marziane che fanno venire in mente certe intraprendenti mascherine dei cinema di quartiere, e, come ambientazione, una grande abbondanza di latta e di cartone. Qui i marziani vogliono impadronirsi del missile della spedizione, per costruirne una intera flotta e invadere la Terra. Ma gli aviatori americani, che hanno letto i "fumetti", sanno come sfuggire. E si portano via anche una delle mascherine.

Ed ecco George Pal alla riscossa, con un secondo film, a colori: 'Quando i mondi si scontrano". Esso scaglia due nuovi pianeti, Zyra e Bellus, contro la Terra: Zyra è di passaggio, e non farà danni gravissimi, limitandosi a provocare terremoti, eruzioni vulcaniche, e inondazioni: con Bellus invece le cose si mettono male, perchè esso punta contro la Terra, e la distruggerà. Allora, si costruisce una specie di Arca di Noé interplanetaria, che deve catapultare su Zyra quaranta campioni della razza umana, destinati a continuare sul nuovo pianeta la nostra stirpe. Discussioni scientifiche la cui spiegazione si dà naturalmente per detta, nobile gara di cuori per i quaranta posti disponibili, dimostrazione di protesta degli esclusi, prepotenze del capitalista che ha finanziato l'avio-arca, ed infine la partenza: quaranta campioni di una umanità da palestre di ginnastica e da corpo di ballo del varietà volano verso Zyra su un suggestivo paesaggio da affisso quattro-fogli per la provincia. Vi è qualche scena divertente, girata con un modellino di New York che viene sommerso da un apocalittico secchio d'acqua: comunque, la fine del mondo trova gli autori del film preoccupati essenzialmente di un problema: se la ragazza, cioè, deve scegliere il giovane medico, bello e destinato a farsi una posizione, oppure il rude aviatore che non ha paura neanche del diavolo.

A un certo punto, sulle vie dello spazio Hollywood getta il doppio binario. Chi va e chi viene. Arrivano sulla Terra "The Man from Planet X", "La cosa d'un altro mondo", e Klaatu, il protagonista di "The Day the Earth Stood Still".

L'"Uomo del Pianeta X" è un pupazzo rachitico e cattivo, vestito d'una specie di scafandro da palombaro, arricchito dai più complicati aggeggi, e che piove nei pressi di una tenuta nella nebbiosa Scozia, dove vivono uno scienziato, sua figlia, e un intrepido giovane americano. "Il tuo isterismo mi è noto, mia cara, ma la tua comunicazione mi sembra viziata da una certa fantasia" — dice con aria seccata lo studioso alla figlia, che gli aveva raccontato di aver visto quello strano aeronauta. Poi, però appare chiaro che quest'ultimo è un elemento avanzato delle forze d'invasione del Pianeta X: il suo compito, in verità piuttosto strano, è quello di irregimentare il locale proletariato delle campagne, per farne una quinta colonna. Ma Scotland Yard, l'esercito, e naturalmente il giovane americano, stroncheranno quei piani, dopo un'accanita lotta che è talmente assurda da non riuscire ad essere neanche divertente.

"La cosa d'un altro mondo", di Howard Hawks, è stata da lui solennemente annunciata come "un dramma dell'ignoto, portato nel dominio del possibile con le nozioni umane e l'ausilio di fatti scientifici provati". Però, per plausibile che sia, quella "Cosa" è concepita in maniera piuttosto ingenua: è una creatura d'intelligenza superiore all'umana, di proporzioni fisiche gigantesche, di materia vegetale, indistruttibile, capace di riprodursi a vista d'occhio, e che si nutre di sangue umano. Piombata nell'Artide su un disco volante, essa ha la peggiori delle sorti: incontra una spedizione americana, con quel che segue. L'impostazione del film, comunque, prometterebbe abbastanza bene, se, sfortunatamente, la "Cosa" non si rivelasse poi come una nostra vecchia conoscenza, dei tempi andati di Dracula e di Frankestein: un uomo di forme mostruose, dalle vesti stilizzate, che muove con balzi minacciosi verso le sue vittime. Una cosa che appartiene più alla vecchia letteratura terrificante che alla scienza meccanica di oggi: una creazione senza inventiva, e che non spaventa affatto. Dopo poche

battute, siamo in piena fantasia infantile.

Un'altra novità della "fantascenza", anch'essa piuttosto preoccupante: quella della diplomazia inter-planetaria. In "The Day the Earth Stood Still" arriva l'ambasciatore degli spazi: una persona molto corretta, accompagnata perfino da una guardia d'onore, un signore tutto vestito di latta, potentemente meccanizzato, che si è presentato come Gort. L'ambasciatore Klaatu (Michael Rennie) atterra a Washington con un ultrapotente disco volante, consegna ad una assemblea di scienziati il suo ultimatum — pace all'universo, per volontà degli spazi — e riparte rombando. La trovata offriva degli spunti non trascurabili, ma il film, diretto da Robert Wise, li ha sfruttati pochissimo, rimanendo sul piano delle produzioni di secondo ordine, tra il semiserio e la sensazione a buon mercato.

Dopo quelle esplorazioni e quei sondaggi, i Marziani sbarcano in forze con il terzo film di George Pal, "The War of the Worlds". Il film che dell'omonima opera di H. G. Wells ha preso solo il titolo, è una violenta espressione delle angoscie di certa umanità del mezzo secolo. I marziani piombano sulla Terra con smisurate, fulminee aeronavi, dalle quali guizza sinistra un'infinità di piccoli missili armati di folgoranti raggi atomici che distruggono ogni cosa. Nessuna creazione cinematografica della "fantascienza" aveva concepito, prima di quel film, macchine terrificanti come quelle che i marziani di George Pal riversano sulla terra: mezzi meccanici a forma di cigni mostruosi, che scivolano implacabili, con sibili e rombi metallici, mentre la loro testa si contorce come quella di un serpente. La sequenza in cui uno di essi scopre una casa isolata, la punta con i suoi occhi elettronici, e la distrugge, è realmente terrificante. Ogni sorta di armi e di esplosivi, compresi quelli nucleari, sono impiegati invano contro i Marziani: solo un miracolo può salvare la Terra. La morale del film, quindi, è che l'umanità può essere salvata soltanto da una forza che non è quella militare nè quella della scienza: la scienza anzi è dalla parte degli "altri", di chi vuole distruggere il mondo. E' un'idea corrente: ed anche certe visioni di isterismo collettivo, di evacuazioni in massa, sono più vicine ai nostri ricordi di guerra che alla letteratura fantastica. Per questo, "The War of the Worlds", film terrificante 1953 il cui protagonista non è un uomo mostruoso bensì la massiccia implacabile potenza distruttiva della macchina, è molto più allarmante de "La cosa d'un altro mondo".

Ed arriviamo alla fine, all'estremo saggio di demenza in tale campo: "Red Planet Mars". In tale film, si irradiano da Marte gli accenti del Sermone della Montagna, che provocano in Russia la rivoluzione contro il regime sovietico e danno la pace al mondo, cinque minuti prima della conflagrazione finale! » (Nell'ultima parte l'A. cita altri film dello stesso genere, con delle considerazioni di carattere generale, già adombrate nella parte precedente, da noi riportata).

*

Sull'argomento si veda anche *Cinema Nuovo*: scritti di Roberto Leydi, nei nn. 21 e 22, anno II°, e una nota di Luigi Chiarini, nel n. 23, stesso anno.

(a cura di Paolo Jacchia)

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52

« Stab. I. G. E. I. » — Roma - Via S. Dorotea, 6 - Gennaio - 1954

FRATELL BOCCA EDITORI

ROMA - MILANO